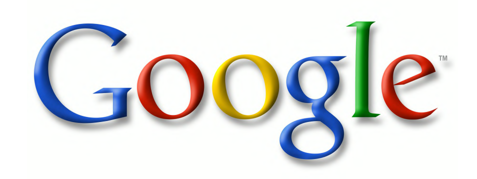
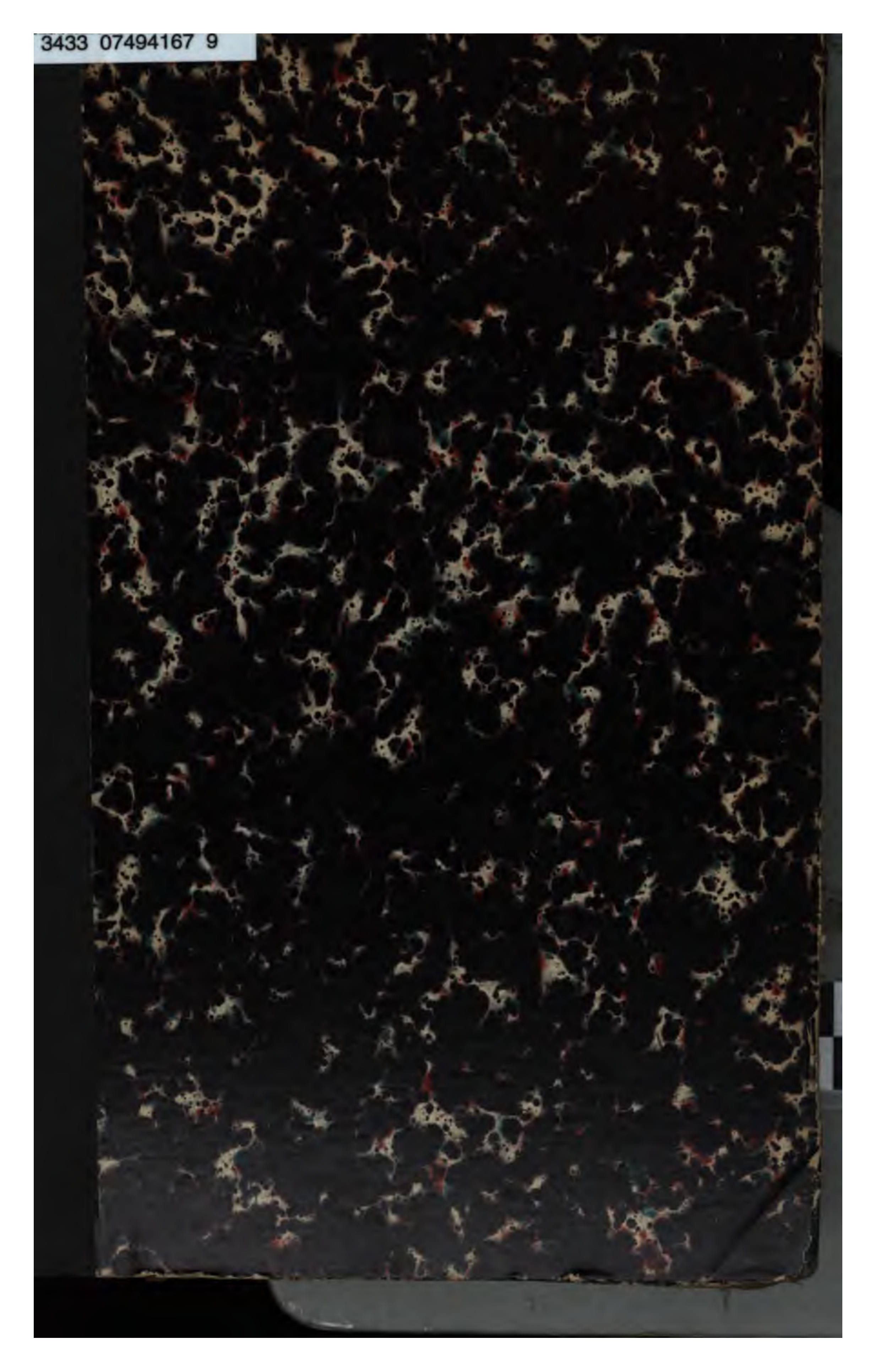




1. Name (Kleist)

5

# HENRI DE KLEIST

## SA VIE ET SES ŒUVRES

# HENRI DE KLEIST

## Sa Vie et ses Œuvres

PAR

RAYMOND BONAFOUS

DOCTEUR ÈS-LETTRES

---

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE & Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1894

HD

TYPOGRAPHIE ET LITHOGRAPHIE BARLATIER ET BARTHELET
Rue Venture, 19, Marseille.

# PRÉFACE

# PRÉFACE

Le 21 novembre 1811, le poète Henri de Kleist se tuait, en compagnie d'Henriette Vogel, dans les environs de Potsdam. L'année précédente (1810) avait paru le livre de M[me] de Staël sur l'Allemagne, où son nom n'est pas prononcé. Il y a entre ces deux faits une étroite corrélation. M[me] de Staël, qui s'étend longuement sur les œuvres de Zacharias Werner (Partie II, ch. xxiv), ne parlait pas de Kleist parce que Kleist était peu connu en Allemagne, et l'une des raisons déterminantes du suicide de Kleist a été le dépit qu'il éprouvait de se voir incompris. A vrai dire, notre auteur n'a guère été connu qu'après sa mort, et c'est à Tieck que revient l'honneur d'avoir perpétué sa mémoire, et de nous avoir conservé certaines de ses œuvres.

Possesseur de quelques manuscrits de Kleist, il publia en 1821 une édition des *Écrits posthumes de Kleist,* qui contenait *Le Prince de Hombourg, La Bataille d'Arminius,* le fragment de *Robert Guiscard* qui nous est parvenu et quelques œuvres poétiques de moindre étendue. Il essayait, dans sa préface, de rendre justice à l'auteur méconnu. Ses efforts furent couronnés de succès, et, dès 1826, il pouvait publier, en trois volumes, les *Œuvres complètes de Kleist* avec une préface légè-

rement développée. Vingt ans plus tard (1846), il publiait en quatre volumes, en abrégeant un peu la préface, les *Œuvres choisies de Kleist.*

Tieck mourut en 1853. Mais l'impulsion était donnée. En 1848, Edouard de Bülow avait publié *La Vie et les Lettres d'Henri de Kleist.* Son livre contenait plusieurs lettres de notre auteur, surtout des lettres à sa fiancée, de plus quelques poésies inédites ou oubliées, et une biographie de l'auteur précieuse à cause des communications orales qui avaient été faites à Bülow par des personnes ayant connu Kleist. Bülow eut le tort de ne pas distinguer suffisamment la vérité de la légende, et d'autre part de ne pas tirer suffisamment parti de tous les matériaux qu'il eut à sa disposition. La même année, M. Henri de Treitschke étudiait l'homme et l'artiste dans les *Preussische Jahrbücher.* Bientôt Julian Schmidt, qui avait déjà donné dans les *Grenzboten,* en 1849, une biographie du poète courte mais judicieuse, et qui depuis 1853, dans les diverses éditions de son *Histoire de la littérature allemande au XIXe Siècle,* s'est occupé de notre auteur, reprit l'œuvre de Tieck et publia en 1859 les *Œuvres complètes de Kleist* avec introduction. Son édition avait pour base celle de Tieck. Mais Julian Schmidt avait procédé avec plus de critique que son devancier, et il donnait quelques détails biographiques nouveaux, dus surtout à Dahlmann. Il eut pourtant quelquefois le tort de blâmer ce qu'il ne comprenait qu'imparfaitement. Cette édition a été republiée depuis. Nous avons eu entre les mains l'*édition stéréotype* en trois volumes publiée à Berlin (chez Reimer) en 1874.

A partir de 1859, les travaux concernant Kleist se multiplient. En 1860, M. Auguste Koberstein précise bien des points de sa biographie en publiant ses *Lettres à sa sœur Ulrique.* On

commence à se préoccuper des sources de l'auteur. M. Emile Kuh étudie en 1861 l'origine du récit de *Kohlhaas.* En 1862, M. Reinhold Köhler relève les modifications introduites dans le texte de Kleist par Tieck et Julian Schmidt. La même année, M. Rudolf Köpke publie les *Ecrits politiques de Kleist.* En 1863, M. Schillmann donne à Francfort sur l'Oder quelques détails sur la jeunesse de Kleist, étudie sa première œuvre et comble quelques lacunes du *Catéchisme des Allemands* publié par Köpke. C'est en cette année 1863 que parut sur la vie et les œuvres de Kleist un ouvrage capital, celui de M. Adolf Wilbrandt (Nördlingen). Si certains points biographiques ont été complétés ou rectifiés depuis par des recherches nouvelles, plusieurs jugements portés sur les œuvres peuvent être considérés comme définitifs.

Immédiatement après le livre de M. Wilbrandt, qui fait époque dans l'histoire des écrits relatifs à Kleist, les études de détail recommencèrent. En 1864, M. Burckhardt revenait sur la source de *Kohlhaas.* M. Erdmannsdörffer s'occupait du *Prince de Hombourg* dans les *Preussische Jahrbücher.* En 1873, M. Paul Lindau, dans la *Gegenwart*, précisait l'histoire des derniers jours de Kleist. En 1878, il publiait, dans la revue *Nord und Süd*, le fragment sur la *Formation graduelle des pensées pendant le discours.* M. Karl Siegen s'occupait de *La Cruche cassée* (1876 et 1879), qui attirait en 1879 l'attention de M. Semler. M. Schwarze étudiait la famille de Kleist, M. O. Wenzel l'époque de la publication des *Abendblätter*, M. Varrentrapp le rapport du Prince de Hombourg au Hombourg historique. M. Théophile Zolling publiait en 1882 une étude importante sur le *Séjour de Kleist en Suisse*, et, en 1883, précisait certains points biographiques dans la *Gegenwart* à l'aide de lettres inédites et d'autres documents nouveaux. La même année,

M. Erich Schmidt faisait paraître dans l'*Œsterreichische Rundschau* quelques pages substantielles sur les œuvres de l'auteur, et M. Otto Brahm étudiait dans la *Vossische Zeitung* l'histoire de *La Famille Schroffenstein*.

L'année 1884 a été très fertile. D'une part, M. Biedermann nous a donné une édition des *Lettres de Kleist à sa fiancée*, bien supérieure à l'œuvre de Bülow comme étendue et fidélité ; d'autre part, M. Otto Brahm, profitant des recherches faites depuis 1863 sur la vie et les œuvres de notre auteur, a pénétré plus avant que son devancier Wilbrandt dans le génie et surtout dans l'âme de notre auteur. Une deuxième édition de son ouvrage, qui a été couronné par l'*Association pour la littérature allemande*, a paru en 1885, une troisième en 1892 (1). C'est le dernier ouvrage d'ensemble qui ait paru sur Kleist.

Depuis 1884, les études de détail continuent. M. Hermann Isaac a distingué en 1885 (*Preussische Jahrbücher*) la part qui incombe au poète et celle qui incombe à la destinée dans la vie de Kleist. M. Richard Weissenfels a étudié en 1888 les éléments français et antiques que contient son style. Enfin MM. Erich Schmidt et Bernhard Seuffert ont publié quelques documents nouveaux. M. Erich Schmidt a de plus attiré l'attention sur le vrai texte de *Sainte Cécile*, et M. Richard Maria Wagner a étudié les sources de *La Marquise d'O*...

Les éditions de Kleist se sont multipliées depuis l'édition stéréotype de Julian Schmidt (1874). M. Wilbrandt en a publié une chez Hempel. Dans son introduction, il a donné un résumé de son ouvrage. Nous avons encore l'édition de Kurz (Hildburghausener Institut), celle de Karl Siegen

(1) C'est à cette troisième édition que se rapportent nos citations.

(Brockhaus, 1877, deux volumes, Ausgewählte Dramen), celle de Franz Muncker et Vollmer (en quatre volumes, chez Cotta, Stuttgart), celle de Grisebach (Reclam), et enfin celle de Zolling, chez Spemann (1885), d'après laquelle nous citons généralement. Quant aux éditions particulières des diverses pièces, elles deviennent de plus en plus nombreuses. Nous en avons eu jusqu'à six entre les mains pour *Le Prince de Hombourg*, qui est aujourd'hui étudié dans les gymnases.

On s'est aussi occupé de Kleist à l'étranger. En 1869, M. August Stjernstedt a fait paraître à Upsal une étude sur *Kleist et sa poésie*. En 1875, MM. Francis Lloyd et William Newton ont traduit *Le Prince de Hombourg* et *Michel Kohlhaas*. Leur ouvrage contient en outre une étude sur notre auteur dans lequel ils voient un représentant de la Prusse (*Prussia's representative man*). En France, MM. Saint-René Taillandier, Xavier Marmier et Catulle Mendès se sont occupés de Kleist. *Michel Kohlhaas* et *La Cruche cassée* ont été traduits, la première œuvre trois fois, la seconde une fois, par M. de Loustalot.

Il nous a paru intéressant de faire connaître en France, dans leur ensemble, la vie si mouvementée et l'œuvre si originale d'Henri de Kleist.

Raymond BONAFOUS

# PREMIÈRE PARTIE

# LA VIE

## CHAPITRE I

### LES VINGT-DEUX PREMIÈRES ANNÉES

---

C'est vers le milieu de la période de *Sturm-und-Drang*, quatre ans après *Gœtz* (1773), trois ans après *Werther* (1774), un an après le drame de Klinger (1776), quatre ans avant *Les Brigands* (1781), que le poète Henri (Bernd-Wilhelm) de Kleist naquit à Francfort-sur-l'Oder, le 18 octobre 1777 (1).

Francfort-sur-l'Oder est aujourd'hui une ville industrielle importante, peuplée de plus de 50.000 habitants, et centre d'une navigation très animée sur l'Oder et sur les canaux qui le joignent à l'Elbe et à la Vistule. Mais, en 1777, elle ne comptait guère que 10.000 âmes. La guerre de Sept ans l'avait fortement éprouvée, comme au XVII[e] siècle la guerre de Trente ans (2). Elle n'avait que sa garnison, un régiment commandé depuis 1776 par le duc Léopold

---

(1) Et non le 10 octobre 1776, ainsi que l'ont récemment démontré MM. Schwarze et Karl Siegen à l'aide de l'acte de baptême. Mais Kleist lui-même croyait qu'il était né le 10 octobre 1776, et, naturellement, sa fiancée partageait son erreur. C'est cette date inexacte qu'ont adoptée ensuite ceux qui se sont occupés de lui. C'est elle qui est inscrite sur sa tombe, et c'est en 1876 qu'on a fêté son centenaire. V. la lettre du 10 octobre 1800, dans Karl Biedermann (*H. v. Kleists Briefe an seine Braut*, Breslau et Leipzig, 1884), p. 96, et la note.

(2) Sur les malheurs éprouvés par Francfort pendant la guerre de Sept ans, v. Hausen, *Geschichte der Universität und Stadt Fr. an der Oder*, F. a. O., 1800, p. 198-208.

de Brunswick-Lunebourg, neveu du grand Frédéric (1); son Université, qui tint toujours en Allemagne un rang secondaire, et qui, transférée à Breslau en 1811, est aujourd'hui remplacée en fait par l'Université toujours plus florissante de Berlin, créée en 1810; et enfin ses foires, qui, trois fois par an, donnaient quelque animation à ses rues d'ordinaire silencieuses. — Les environs de la vieille cité brandebourgeoise étaient, comme aujourd'hui, gais et riants, avec des hauteurs boisées et fertiles, et des champs qui se prêtent même à la culture de la vigne. Mais elle avait, à l'intérieur, conservé l'aspect d'une ville du Moyen-Age, avec ses ruelles étroites où l'air et la lumière ne pénétraient pas librement, avec ses murailles sombres entourées de fossés qui s'opposaient à son extension. Or, c'est au milieu même de la ville, dans la rue de l'Oder, que s'élevait la maison du père de Kleist, laquelle fait aujourd'hui partie du bureau de poste. C'est de ce milieu maussade de petite ville morte que l'esprit du jeune Kleist reçut ses premières impressions, impressions tristes qui ne laissèrent pas se développer en lui cette sérénité d'âme que donne le beau spectacle de la nature. Plus tard, à l'âge de vingt-un ans, Kleist déclarait que le sentiment de la nature ne s'était pas éveillé chez lui dans son enfance, et que ses phénomènes le frappaient encore d'étonnement (2). En revanche l'église de Marie, située en face de la maison paternelle, avec ses statuettes, piliers et vitraux du Moyen-Age, dut agir puissamment sur l'imagination de Kleist enfant.

La famille de Kleist était peu fortunée; mais sa noblesse était ancienne. Les Kleist de Francfort appartenaient à l'une des trois branches de la grande famille des Kleist, originaire de Poméranie, qui a fourni aux souverains du Brandebourg et de la Prusse des serviteurs habiles, et surtout nombre de vaillants officiers à l'armée prussienne. Dix-huit Kleist y devinrent généraux; deux s'élevèrent même

---

(1) Le colonel Léopold de Brunswick fut nommé général-major en 1782. Il se noya en 1785, pendant une inondation de l'Oder, en voulant sauver quelqu'un. Hausen, p. 241.

(2) Ed. von Bulow, *H. von Kleist's Leben und Briefe*, Berlin, 1848, p. 101, lettre du 19 mars 1799.

au grade de feld-maréchal (1). On s'explique par là comment notre auteur et son frère puîné Léopold entrèrent de bonne heure dans cette armée où s'étaient illustrés tant de leurs aïeux, et à laquelle appartenait leur père; et comment, après en être sortis, ils prirent rang tous les deux, de façon différente et pour des durées diverses, parmi les fonctionnaires prussiens (2).

Mais la famille avait en outre un renom de savoir et d'esprit. L'invention de la bouteille de Leyde est attribuée à un de ses membres, au chanoine physicien Ewald de Kleist. C'est surtout dans la littérature qu'elle s'était distinguée, ainsi que l'atteste un vieux dicton brandebourgeois : « Tous les Kleist sont poètes. » Récemment encore elle avait donné à l'Allemagne un poète-soldat célèbre, le major Ewald-Christian de Kleist, l'ami de Gleim, né en 1715, mort en 1759 à Francfort des suites d'une blessure reçue sur le champ de bataille de Kunersdorf. Poète sentimental et idyllique, et auteur d'un *Printemps* (1749) longtemps admiré par les amants de la nature, il avait en même temps mis son talent au service de sa patrie, et son *Ode à l'Armée prussienne* est restée célèbre. Les francs-maçons lui avaient élevé, sous les tilleuls de Francfort, un monument avec cette inscription en français : « Ci-gît le guerrier, poète et philosophe Ewald Chrétien de Kleist. » Un autre Kleist, Franz de Kleist (1769-1797), de huit ans plus âgé que notre auteur, poète et soldat lui aussi, se distingua par des poésies dans le genre de celles de Wieland et de Gleim, et mourut avant d'avoir atteint l'âge de trente ans. Cet écrivain fécond, dont le talent n'eut pas le temps de mûrir, est aujourd'hui oublié, et la gloire littéraire du héros de Kunersdorf elle-même devait être, non éclipsée, mais fortement dépassée, par celle d'Henri de Kleist, le plus grand poète de la famille.

Le père de notre auteur, Joachim Frédéric de Kleist, était, au moment de sa naissance, en 1777, capitaine dans le régiment du duc

---

(1) *H. v. Kleists sämtliche Werke*, v. Th. Zolling, Stuttgart, Spemann, I, p. 1, note 1.

(2) Pour Henri, v. plus loin. Léopold, né en 1780, après avoir été, comme son frère, officier au régiment de la garde de Potsdam, se retira avec le grade de major et devint directeur de poste à Stolp en Poméranie (Th. Zolling. *Kleists s. W.*, I, page 2, note 1).

Léopold de Brunswick, qui tenait alors, avons-nous dit, garnison à Francfort-sur-l'Oder. Il devait s'élever plus tard au grade de major (Oberstwachtmeister). Né en 1728, il s'était marié en 1769, à l'âge de 41 ans, avec Caroline de Wulffen, âgée de 14. Il en avait eu deux filles : Wilhelmine (Minette dans les lettres de Kleist), née en 1772, et Ulrique, née en 1774, dont la naissance coûta la vie à la mère. L'officier se remaria en janvier 1775 avec Juliane Ulrique de Pannwitz, âgée de 29 ans. Cette seconde épouse lui donna cinq enfants : Frédérique, née en décembre 1775; Augusta, née en 1776; Henri, le poète, né en 1777 ; Léopold, né en 1780 ; et Juliane, née en 1784. La famille comprenait donc en tout sept enfants, deux fils et cinq filles.

C'était pour l'officier beaucoup de monde à élever. Or, il ne semble pas avoir été bien riche, et sa seconde femme, la mère de Kleist, qui était la sixième fille d'un gentilhomme campagnard des environs, devait lui avoir apporté une dot limitée. Ce qui est sûr, c'est que la part d'héritage qui échut plus tard à notre poète ne lui suffit pas longtemps quand il fut sorti de l'armée, et qu'il eut toute sa vie à lutter contre des difficultés pécuniaires. On peut donc admettre que ce descendant d'une illustre famille fut élevé dans un milieu relativement modeste.

Kleist n'a pas laissé de mémoires, et, dans ses lettres, ne parle pas de son enfance ; aussi n'en savons-nous pas grand'chose. M. Otto Brahm, qui a écrit sur notre auteur un ouvrage couronné par la Société de Littérature Allemande (1), la reconstitue d'une manière très vraisemblable dans ses traits essentiels à l'aide des *Mémoires* de Fouqué, l'auteur d'*Ondine*, né la même année que Kleist, et rejeton, lui aussi, d'une famille militaire brandebourgeoise. Le père de Fouqué, officier comme celui de Kleist, devisait longuement dans sa famille de la guerre de Sept ans et des exploits du grand Frédéric. Il devait en être de même chez les Kleist, et la mort du souverain (1786) dut être pour le père du jeune Henri une occasion de célébrer de

---

(1) *Heinrich von Kleist*, v. Otto Brahm, Berlin, 1884 ; 3e édit. 1892, chez Fontane. V. p. 7 de la 3e éd., d'après laquelle nous citons.

nouveau les actes et les campagnes du prince qui avait sauvé la Prusse. C'est dans ces entretiens du père que le fils puisa sans nul doute non l'amour du métier militaire, dont il se dégoûta trop vite pour l'avoir jamais beaucoup aimé, mais ce patriotisme ardent qu'il poussa plus tard jusqu'à l'excès.

De même, les idées de l'*Aufklærung* devaient avoir pénétré dans la famille de Kleist, comme dans celle de Fouqué, comme elles se glissaient alors même dans les familles bourgeoises. Le poète Ewald de Kleist avait été désigné comme philosophe par les francs-maçons. Le fait est que notre auteur renonça de bonne heure aux cérémonies du culte, et substitua aux croyances religieuses un déisme assez sec.

Kleist ne fut pas envoyé au gymnase de sa ville natale, l'enseignement du gymnase n'étant pas considéré, d'après les idées du temps, comme séant à un jeune noble. C'est à regretter pour lui ; car sa nature impétueuse avait justement besoin de la discipline d'une école publique et du frottement des camarades. Il fut d'abord élevé dans la maison paternelle, en compagnie d'un de ses cousins, de Pannwitz, par un précepteur du nom de Martini, qui nous a dépeint Kleist enfant comme « un esprit ardent et indomptable, aisément irritable, exalté et mobile, doué pourtant d'une merveilleuse intelligence et d'un vif désir de savoir (1) ». Le jeune maître, qui était pour ses élèves plutôt un ami qu'un pédagogue, avait toutes les peines du monde à approprier son enseignement aux capacités de deux élèves si différents. Tandis que le jeune Henri, plein d'entrain et de vivacité, saisissait vite des matières qu'il apprenait avec ardeur, son pauvre cousin, d'un esprit lent et pénible, se trouvait tout malheureux, à la fin des leçons, de n'avoir presque rien compris. L'insuccès de ses efforts développa de bonne heure en lui une mélancolie profonde, dont il dut communiquer quelques germes au futur poète. Ce qu'il y a de certain, c'est que le cousin de Kleist, plus tard officier comme lui, après avoir lutté quelque temps contre les difficultés de l'existence, se donna la mort ainsi que devait le faire notre auteur. On a prétendu après coup qu'ils

---

(1) Th. Zolling, *K.'s s. W.*, I, II et III.

s'étaient promis par lettre de mourir tous deux d'une mort volontaire. Bornons-nous à constater l'effet que l'humeur noire du cousin peut avoir produit sur l'esprit de Kleist.

Du reste, l'enfance du poète semble avoir été assez monotone ; car elle ne lui laissa pas de souvenirs bien vifs. Le père, déjà avancé en âge, probablement dévoué à ses fonctions militaires, sans doute assombri par les charges d'une si nombreuse famille, devait d'ordinaire se présenter aux siens sous un aspect sévère. Kleist ne parle jamais de lui dans sa correspondance. La mère, plus jeune, devait être plus douce, à en juger par l'unique passage des lettres de Kleist qui la concerne (1). Mais elle avait dépassé la trentaine, et ne pouvait plus être une amie pour ses enfants, comme la mère de Gœthe le fut pour son fils. La jeune famille devait former un petit monde à part, dont les membres étaient d'autant plus unis les uns aux autres. Kleist s'attacha plus particulièrement à une sœur du premier lit, Ulrique, plus âgée que lui de trois ans, d'humeur romanesque et aventureuse, qui partageait, ou tout au moins comprenait sa nature exaltée. La correspondance qu'il entretint avec elle, et qui a été publiée en 1860 par M. A. Koberstein, est une des sources les plus précieuses de sa biographie (2).

A l'âge de neuf ans (par conséquent en 1786, ou plutôt en 1785, vu l'erreur où était Kleist sur la date de sa naissance), notre auteur fit un voyage vers le Rhin (3). Il était dans sa onzième année lorsque, probablement à la suite de la mort de son père (juin 1788), il fut confié à un pasteur de Berlin nommé Catel, professeur d'hébreu au gymnase français, qui fut chargé d'achever son éducation. On avait sans doute jugé à propos de le soumettre à la surveillance d'un homme ; car sa mère vivait encore. Elle ne mourut qu'en 1793, et alors une de ses sœurs, M[me] de Massow, prit à Francfort la direction du reste de la famille.

Nous ne savons rien sur les cinq années qui suivirent. Kleist les

---

(1) Bülow, p. 244.

(2) *Heinrichs von Kleist Briefe an seine Schwester Ulrike.* Berlin, Schrœder, 1860.

(3) Biedermann, p. 88 et 164.

passa probablement à Berlin ; il dut y étendre ses études, sans du reste les compléter. En décembre 1792, à quinze ans et deux mois, un an avant la mort de sa mère, il entra en qualité de caporal dans le 2e bataillon de la garde prussienne.

Le moment était favorable pour un futur officier ; car la Prusse était alors en guerre avec la France. Le roi Frédéric Guillaume II (1786-1797), qui avait succédé à son oncle Frédéric le Grand, s'était, après de longues hésitations, décidé à combattre, de concert avec l'Empereur, la France révolutionnaire. Il est vrai que la campagne n'avait pas débuté d'une façon brillante pour les coalisés (Valmy et Jemmapes), et que, pendant toute la durée de la guerre, qui se traîna jusqu'en 1795, la vieille armée de Frédéric ne se montra déjà plus à la hauteur de son ancienne réputation ; toutefois ses revers furent en partie compensés par quelques succès. Dans tous les cas, cet état de guerre était pour le jeune Kleist une occasion de se signaler. Il prit part à la campagne de 1794-1795, et, au dire de Fouqué, son compagnon d'armes, s'y conduisit de façon à mériter l'estime et l'affection de tous, notamment à l'affaire de Trippstadt (juillet 1794), où le corps de Kleist eut à repousser une attaque vigoureuse des Français (1).

Du reste, sur toute cette période militaire de la vie de Kleist, nous avons peu de renseignements. Une lettre qu'il écrivit à sa sœur Ulrique, le 25 février 1795 (2), nous apprend qu'à cette époque il se trouvait à Eschorn, dans le duché de Nassau (près de Francfort-sur-le-Mein), n'était pas encore officier, et se préparait à faire, avec son régiment, la campagne de Westphalie. Cette lettre est assez curieuse. Nous y voyons quelle était alors la gaucherie littéraire de Kleist, et pouvons juger du chemin qu'il avait encore à parcourir. Ulrique avait tricoté un gilet à son frère. Henri l'en remercie dans un style guindé et emphatique. Il se tourmente pendant deux bonnes pages pour dire à sa sœur qu'il est fort touché de son attention, à laquelle il attache une valeur toute spéciale. A

---

(1) Zolling, I, IV.

(2) Koberstein, p 1 et suiv.

la fin de sa lettre, il annonce qu'il compte sur la campagne pour avancer. Mais il ne semble pas, malgré ce qu'il peut avoir d'ambition militaire, manifester des goûts guerriers bien vifs : « Pourvu que le ciel, dit-il en terminant, nous accorde la paix, pour nous permettre de remplir avec des actes plus humains le temps que nous tuons ici d'une manière si immorale ! » Ce dégoût de la guerre, qui provenait sans doute en grande partie de l'horreur que lui inspirait le métier militaire, s'était déjà montré chez Kleist dans une petite pièce de douze vers que Julian Schmidt, dans son édition (1), place en 1792 ou 1793, c'est-à-dire à l'époque même où Kleist venait d'entrer à l'armée. Kleist y oppose aux luttes fratricides la paix intérieure de l'âme et les joies de la nature.

Kleist comptait sur la campagne pour avancer. Il vint en effet à Potsdam dans la même année, en 1795, en qualité d'enseigne (Fähnrich) dans le régiment de la garde à pied (il devint sous-lieutenant en mars 1797). Heureux de son grade nouvellement obtenu, jeune et plein d'ardeur, content des loisirs que la paix (2) lui assurait, il paraît à ce moment s'être abandonné gaiement et franchement à la vie du monde. C'est ce que déclare Fouqué, qui, lui aussi, se trouvait alors à Potsdam, dans l'armée également, et qui, ayant le même âge que Kleist, dut se trouver fréquemment en relation avec lui. Kleist soigne sa toilette et joue de la clarinette en compagnie de plusieurs officiers amateurs de musique, et son excès d'amour pour cet art lui attire même une peine disciplinaire. Au besoin, il rompt, par quelque voyage, la monotonie de la vie de garnison. C'est ainsi qu'il fit, en 1797, avec son camarade Rühle (3), que nous retrouverons dans la suite, une excursion dans le Harz dont le souvenir le charmera encore trois ans après (4).

---

(1) III, p. 355. — Rapprocher les poésies d'Ewald de Kleist, qui, quoique guerrier, célèbre aussi la paix de la nature.

(2) La paix entre la République Française et le roi de Prusse fut conclue à Bâle, moyennant la cession de la rive gauche du Rhin, le 5 avril 1795.

(3) Rühle de Lilienstern, né en 1780, s'éleva plus tard aux plus hautes dignités militaires. Il devint chef du Grand Etat-Major et directeur de l'Ecole de guerre.

(4) Voir notamment Biedermann, p. 87.

Cependant cette vie douce et insouciante ne paraît pas avoir duré longtemps. Le métier militaire d'alors n'avait rien qui pût captiver notre auteur d'une façon durable. Gustave Freytag, dans ses *Tableaux du passé allemand* (IV, p. 370-371), en a fait une peinture peu riante. C'était l'époque que l'on a appelée le *temps des guêtres (Gamaschenzeit)*. Le soldat était traité brutalement; les exercices, les parades étaient interminables; les manœuvres étaient devenues des spectacles inutiles; de vieux généraux, élevés à l'école de Frédéric le Grand, vivaient sur les vieux souvenirs, insouciants des progrès accomplis ailleurs dans l'armement et l'art militaire. Les officiers, nobles pour la plupart, étaient hautains vis-à-vis des civils, rudes pour leurs subordonnés, manquant d'instruction et d'éducation, et, dans les régiments d'élite, d'une insolence qui allait jusqu'à insulter les passants.

Un pareil état de choses ne pouvait, à la longue, échapper à l'œil pénétrant de Kleist, d'autant plus que les loisirs mêmes de la vie de garnison, qui lui donnaient le temps de cultiver la société et la musique, lui permettaient aussi de faire un retour sur lui-même, de mesurer le vide du métier militaire, et de songer aux obligations qu'il impose, obligations fatigantes et désagréables pour un esprit actif, comme Kleist l'était déjà, insupportables lorsque la patrie n'est plus en jeu. On juge des choses par ce qu'on en voit, et la vie militaire d'alors inspira bien vite au jeune officier le dégoût de la vie militaire en général. Il s'était conformé à une tradition de famille en adoptant la carrière des armes ; il suivit ses propres inspirations quand il se mit à l'étude, tant pour perfectionner son instruction, qu'il sentait incomplète, que pour occuper ses heures d'ennui.

Un amour malheureux pour une jeune fille noble, Louise de Linkersdorf, qui prit fin tout à coup, nous ne savons pourquoi (1), contribua encore, à cette époque, à le pousser du côté de la science, et à lui faire chercher dans l'étude un remède à ses peines de cœur. Kleist ne sentait pas encore, comme Gœthe le reconnut de si bonne

---

(1) Ed von Bülow (*H. von K.'s Leben und Briefe*, p. 7).

heure, que la poésie, la création seule est une délivrance pour l'âme, et que la science calme momentanément les maux intérieurs, mais ne saurait les détruire.

Voilà donc Kleist à l'étude, essayant d'apprendre le grec et le latin, mais surtout les mathématiques, considérées alors comme le fondement de la science, et bientôt la philosophie, pour laquelle il se sentait une vocation particulière. Il se livre au travail avec ardeur, s'aidant plus encore de sa propre énergie que des conseils des autres, et commence dès lors, à être, comme il le dit plus tard (1), plutôt un étudiant qu'un soldat.

A mesure que grandissait en lui l'amour de la science, son dégoût du métier militaire devenait plus profond. Son esprit s'y était déjà quelque peu rouillé. Il le sentait aux minces résultats qu'il obtenait malgré ses efforts opiniâtres. Il voyait en outre que sa position de soldat l'empêchait de réparer le temps qu'elle lui avait déjà fait perdre. Dès le début de 1798, il songeait à écrire au roi (Frédéric-Guillaume III, depuis 1797) pour lui exposer les motifs qui le déterminaient à quitter l'armée. Il écrivit même la lettre, mais la trouva trop mal rédigée pour être envoyée. Dès lors toutefois la seule chose qui le retînt à Potsdam était la pensée que le secours de son professeur de mathématiques Bauer lui était nécessaire pour achever ses études de mathématiques.

Sur les événements qui suivent, c'est-à-dire sur la résolution définitive que prit Kleist d'abandonner l'armée, les raisons qui l'y poussèrent, la démission offerte et acceptée qui en fut la conséquence, nous avons des renseignements très développés fournis par Kleist lui-même, dans une double lettre qu'il écrivit à son ancien précepteur d'enfance, Martini, devenu maintenant ecclésiastique. Kleist lui demande son avis, ou plutôt l'invite à fortifier, par son adhésion, la résolution qu'il a prise lui-même (2), et à dissiper ainsi ses derniers doutes. Les deux parties de cette lettre, à laquelle M. Wilbrandt (3)

---

(1) Bülow, p. 96, lettre du 19 mars 1799.

(2) Bülow, p. 97 : bei dem schon lange gebildeten Entschlusse, den Dienst zu verlassen.

(3) *Heinrich von Kleist*, von Adolf Wilbrandt. Nordlingen, 1863.

attache avec raison une grande importance, furent écrites le 18 et le 19 mars 1799, et furent expédiées ensemble (1). La première partie de la lettre, ou, pour simplifier, la première lettre est un véritable mémoire, ainsi que Kleist l'appelle *(Aufsatz)*, un ensemble de considérations philosophiques exposées avec ordre et en bon style. Kleist s'est efforcé de tirer au net ses idées sur le bonheur, et a voulu en même temps donner à son ancien précepteur un spécimen de son talent littéraire qui le décidât à approuver la démarche qu'il entreprenait. La seconde lettre est plus naturelle. Ce n'est plus un morceau d'apparat ; c'est une série de narrations intéressantes où se déroule l'histoire de la démission de Kleist. La seconde lettre va d'abord nous éclairer sur les faits ; la première nous montrera ensuite, en même temps que la raison déterminante de la résolution prise par notre auteur, quel était, à cette époque, son état moral et intellectuel.

Nous avons laissé Kleist au moment où il écrivait une lettre au roi pour lui expliquer les raisons qui le poussaient à quitter l'armée. C'est aussi de cette lettre non envoyée qu'il est question au début de la seconde lettre. Kleist joint cette requête, rédigée un an auparavant, aux deux autres lettres, pour bien montrer à son ancien précepteur les motifs qui lui font détester le métier militaire. Ces motifs, il les donne ensuite succinctement : « Les plus grandes merveilles de la discipline militaire, dit-il, qui étaient l'objet de l'admiration de tous les connaisseurs, devenaient l'objet de mon plus profond mépris ; je considérais les officiers comme autant de maîtres d'exercices, les soldats comme autant d'esclaves, et quand tout le régiment faisait ses manœuvres, il m'apparaissait comme un monument vivant de la tyrannie (2). » Kleist se voyait forcé de punir ou de pardonner là où il sentait qu'il eût dû moralement faire le contraire. L'état militaire lui devenait odieux ; et comme, en outre, il s'opposait au plan de développement intérieur qu'il projetait pour lui-même, il finit non seulement par le détester, mais par considérer comme un devoir d'y renoncer.

---

(1) Bülow, p. 105 : « dieser Brief, nebst beiliegendem Aufsatz ». Ce nom d'*Aufsatz* ne peut s'appliquer qu'à la lettre du 18. V. la première phrase de la lettre du 19.

(2) Bülow, p. 95.

Après quelques renseignements sur ses études poussées avec ardeur à Potsdam, et un mot sur l'approche des manœuvres qui le décide à précipiter sa résolution, Kleist nous raconte, dans cette même lettre du 19 mars, comment il s'aperçut un jour qu'il comprenait mieux par lui-même qu'avec les explications des autres, d'où il conclut qu'il pouvait se passer de son professeur de mathématiques Bauer; et comment, deux jours après, il était à Francfort pour ne pas différer davantage la réalisation de son projet (1).

Là, il eut à soutenir un véritable siège. Personne dans sa famille, sauf sa sœur Ulrique, n'était fait pour comprendre une résolution aussi étrange. A ses dissertations sur le développement de l'être moral, sur la nécessité d'une éducation complète, on répondit par des raisons tirées du bon sens. Kleist allait renoncer à sa position. En avait-il une autre en vue ? Comment gagnerait-il son pain quotidien ? Etait-ce à son âge qu'on se met à l'étude ? Le tuteur surtout insistait sur ces considérations. Kleist, qui n'osait pas exposer à des *philistins* sa pensée tout entière, et qui, du reste, n'avait pas prévu toutes les objections, hésita, répondit par des échappatoires, laissa entrevoir un penchant pour les sciences politiques, tout en avouant ingénûment qu'il n'avait pas de protections, et en déclarant fièrement que, en eût-il, il ne s'en servirait pas. On lui montra le long stage qu'il aurait à faire. Mais toutes les remontrances furent vaines et n'ébranlèrent pas sa résolution (2). Toutefois, comme il sentait l'importance de la démarche qu'il allait faire, Kleist alla trouver dans sa ville natale son ancien précepteur, et lui demanda conseil. Celui-ci, sans se prononcer, l'engagea à réfléchir encore, et à ne se décider qu'après un mûr examen.

Tous ces événements se passaient vers la fin de 1798, c'est-à-dire quelques mois avant la lettre du 19 mars qui nous les raconte. Kleist, après avoir réfléchi, persista dans son intention, retourna à Potsdam, et demanda son congé. Son chef, le général von Rüchel (1754-1823), qui d'abord s'était montré mécontent de ses études

(1) Bülow, p. 100.

(2) Bülow, p. 101.

philosophiques, voulut le retenir, flatté qu'il était après tout d'avoir sous ses ordres des officiers instruits. Kleist demeura inflexible et continua ses démarches. Toutefois il ne devait obtenir son congé que vers mars ou avril 1799, et non dès la fin de 1798 ainsi que le dit Bülow par erreur (1).

La lettre du 19 mars nous a fourni l'histoire extérieure de la démission de Kleist. Nous y avons vu son dégoût du service militaire, ses hésitations, les luttes qu'il eut à soutenir contre sa famille ; et, par un coup-d'œil jeté sur l'avenir, nous l'avons vu obtenir son congé. La lettre du 18 va nous donner la raison première de sa résolution, celle qui, suivant ses propres expressions, enferme toutes les autres. Nous nous aiderons également de quelques phrases de la lettre du 19, qui nous permettront de bien établir la situation morale de Kleist à cette époque, et d'esquisser le portrait de cet ardent jeune homme, à un moment où il n'a pas senti l'amertume de la vie, où ses rêves n'ont point encore été dissipés.

Kleist attribue une importance toute particulière à cette lettre du 18 mars. C'est une dissertation en règle, avons-nous dit, une espèce de confession morale, qui doit contenir une exposition aussi complète que possible de sa manière de penser et de sentir (2). C'est en même temps un morceau de style qu'il prie son ancien précepteur de lui conserver pour le lui renvoyer plus tard à Francfort (3).

Après une entrée en matière un peu longue où il *démontre* à son

---

(1) Cette erreur de Bülow est à la page 8. Elle est relevée par M. Wilbrandt dans la note de la page 19. Les deux lettres du 18 et du 19 mars ne s'expliquent que par le besoin où est Kleist de se justifier aux yeux de son maître au moment où il est en instance pour obtenir son congé. En outre, s'il l'avait obtenu dès la fin de 1798, il aurait immédiatement commencé ses études académiques qu'il ne commença qu'à Pâques de l'année 1799. Enfin, Kleist dit expressément dans sa lettre du 19 : « Sobald ich aber nur erst meinen Abschied erhalten habe, um dessen Bewilligung ich bereits nachgesucht. » (Bülow, p. 103.)

(2) Bülow, p. 85.

(3) Bülow, p. 105. Une nouvelle preuve de l'importance attachée par Kleist au fond et à la forme de cette lettre, c'est que plusieurs des idées qui s'y trouvent sont reproduites textuellement dans un écrit adressé à Rühle intitulé : *L'Art de trouver le chemin du bonheur*, imprimé par Th. Zolling, dans son édition, IV, p. 267 et suiv., en tête des *Petits Ecrits*.

ami quel prix il attache à son opinion, Kleist arrive à la question même qu'il s'agit de résoudre. Quelle est la raison fondamentale de sa démission ? C'est le désir d'être heureux. Etre heureux, n'est-ce pas le premier de tous nos souhaits, celui qui parle, haut et énergiquement, de chaque veine, de chaque nerf de notre être, celui qui nous accompagne dans tout le cours de notre existence, etc. (1) ? Mais qu'est-ce que le bonheur ? Chacun s'en fait une idée différente. Kleist le considère comme la récompense et l'aiguillon de la vertu (2). C'est le but suprême, et la vertu est le meilleur moyen d'y atteindre. Mais n'est-ce pas là rabaisser la vertu ? Non, dit Kleist, c'est le fait de quelques âmes privilégiées de rechercher la vertu pour elle-même. Pour lui, elle doit se traduire par un bonheur sensible, et, s'il y a de l'égoïsme au fond de cette conception, c'est le plus noble qu'on puisse imaginer, l'égoïsme de la vertu même (3). Kleist avoue du reste que sa notion de la vertu n'est pas encore bien nette, et qu'il s'en console en songeant au temps où elle l'était encore moins. Il réunit toutefois dans ce concept la générosité, la constance, la modestie, la tempérance et l'humanité (4).

On le voit, bien que Kleist rejette la théorie de la vertu pour la vertu, il ne s'en propose pas moins un idéal élevé, et ne s'impose pas des obligations moins nombreuses. Il y a chez lui des accents stoïciens : « Ce que j'appelle bonheur, dit-il, ce ne sont que les jouissances pleines et infinies qui résident dans la ravissante contemplation de la beauté morale de notre propre personne. Ces jouissances, le contentement de nous-mêmes, la conscience de bonnes actions, le sentiment de notre dignité constamment affirmée à tous les instants de notre vie, peut-être en face de mille obstacles et séductions, sont capables, quelles que soient du reste les circonstances extérieures de la vie, fussent-elles en apparence les plus tristes du monde, de fonder un bonheur sûr, intime, inébran-

(1) Bülow, p. 93.
(2) Bülow, p. 89.
(3) Bülow, p. 89.
(4) Bülow, p. 91.

lable (1). » Comme un vrai disciple d'Epictète, Kleist dédaigne tous ces biens extérieurs qui ne dépendent pas de nous, au milieu desquels le tyran, le riche sont torturés par les remords de leur conscience. Le vrai bonheur peut être le partage du mercenaire qui gagne péniblement sa vie au jour le jour.

Mais ce bonheur, cette vertu qui en est la condition, quel est le vrai moyen d'y parvenir ? C'est le développement moral et même physique de notre être (2). Ce développement, l'étude seule est capable de nous le donner. Or, nous est-il possible dans le métier militaire d'apprendre à fond ces sciences qui seules peuvent nous enseigner à diriger notre vie ? Non, certes. L'état militaire n'est pas seulement odieux à Kleist. Il se sent moralement obligé de le quitter; car le bonheur de sa vie est en jeu.

A vrai dire, les idées philosophiques exposées ici par Kleist ne sont pas bien originales. Il est même possible de retrouver les divers éléments qui constituent sa théorie. A la morale courante et utilitaire de l'époque, il emprunte cette idée que tout homme poursuit son propre bonheur. On admettait généralement que la morale consiste à trouver les moyens les plus convènables pour assurer notre bonheur en conciliant le plus possible l'intérêt d'autrui avec le nôtre (3). Mais il relève cette doctrine en faisant de la vertu la condition du bonheur, et ici il se rapproche de l'austère théorie du devoir exposée par Kant dans sa *Critique de la Raison pratique* (1788). De là ces accents stoïciens, naturels dans la doctrine de Kant, et que nous avons retrouvés chez Kleist. Mais Kleist donne au devoir une matière plus précise que Kant, et cette matière, il l'emprunte à Schiller et à Gœthe, qui, l'un dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), l'autre dans son *Wilhelm Meister* (1795-1796), avaient représenté le développement harmonieux de l'être comme le bel idéal à atteindre.

---

(1) Bülow, p. 91-92.

(2) Bülow, p. 91 et passim dans ces deux lettres. Kleist ne parlant qu'une fois du développement physique, et plusieurs fois du développement moral, nous ne croyons pas qu'il attache au premier une grande importance.

(3) Lévy-Bruhl : *L'Allemagne depuis Leibniz*, p. 260.

Quoi qu'il en soit, ces principes, puisés à des sources diverses, Kleist les a fondus et faits siens, et prétend s'y attacher comme à un évangile nouveau. Il serait nécessaire, en effet, pour bien montrer l'entrain du jeune Kleist, de traduire des passages entiers, de ne pas nous borner à une sèche analyse de ses idées, mais surtout de montrer avec quelle chaleur il les expose. Les deux lettres du 18 et du 19 finissent chacune par une sorte de péroraison plus vive, plus animée que le reste de la lettre. Le jeune philosophe nous apparaît doublé d'un enthousiaste et presque d'un apôtre. Et là, précisément, est le point faible. On sent que le disciple de Schiller et de Gœthe parvenus à leur maturité en est encore à la période de Werther. Kleist voudrait « transformer en flammes l'étincelle de sympathie qu'il a découverte dans les yeux de son ami. » Sa résolution n'est plus seulement affaire de raison; elle est devenue affaire de sentiment et presque de passion. Il en est au point où on ne recule devant rien. La pauvreté dont on le menace ne l'effraie pas. Il a un petit avoir pour attendre. Du reste, il ne reculera devant aucun moyen de gagner sa vie, pourvu qu'il soit honnête. Et puis, quand il se sera formé en général, ne sera-t-il pas capable d'adapter rapidement ses connaissances à la position spéciale qu'il choisira ? Les hommes de bonne volonté ne sont-ils pas partout recherchés ? Ainsi, même au point de vue matériel, puisqu'on insiste tant là-dessus, il n'a rien à craindre ; et d'ailleurs il est décidé à tout sacrifier à son développement moral qui seul lui permettra d'atteindre à la vertu, et au bonheur par la vertu.

Ainsi se lance dans la vie le jeune officier, plein d'enthousiasme et de confiance. Il y a bien quelque rhétorique dans ces deux lettres; les pensées philosophiques, il l'avoue lui-même, ne sont pas toujours bien claires; mais il y règne un accent de générosité sincère. On sent battre un cœur aux aspirations nobles, que dégoûte le terre à terre du métier, et qui vise haut. L'expérience détruira bien des illusions de Kleist; mais, dès à présent, nous pouvons reconnaître que nous n'avons point affaire à une âme commune.

## CHAPITRE II

### KLEIST ÉTUDIANT

---

C'est le 4 avril 1799 que le sous-lieutenant Kleist sortit de l'armée prussienne. Dès Pâques de la même année, c'est-à-dire quelques jours après, il se faisait immatriculer à l'Université de sa ville natale.

Les Allemands se sont mis depuis peu à publier les immatriculations des différentes Universités. C'est ainsi que les immatriculations de l'Université de Francfort ont été publiées en 1888 par M. Ernst Friedländer (*Frankfurter Matrikel*, Leipzig). A la page 568 du tome II de cette publication nous trouvons, sous le nº 116, qu'Henri Berndt Wilhelm de Kleist, fils de feu le major Bernhard de Kleist, natif de Francfort, fut immatriculé à l'Université de Francfort le 10 avril 1799 dans la faculté de philosophie avec cette mention, probablement de la main de Kleist lui-même : « Je viens (komme) du régiment de la garde de Potsdam. » Le recteur était alors Christian Bernhard Otto, professeur de médecine (1).

Qu'était cette Université de Francfort où Kleist allait compléter ou plutôt refaire ses études ? Fondée en 1506, et par conséquent vieille de trois siècles, elle avait encore douze ans à vivre. Nous savons en effet qu'en 1811 elle fut transférée à Breslau. Sur cette dernière

---

(1) Un autre Kleist, Léopold-Louis de Kleist, de Tschernowitz, est inscrit à la page 567, sous le nº 106.

période de son existence, nous avons quelques renseignements précieux fournis par Hausen dans son ouvrage, déjà cité, intitulé *Histoire de l'Université et de la ville de Francfort sur l'Oder*, publié en 1800 dans la ville même dont il traite. Cet Hausen, d'abord Privatlehrer à Leipzig (1761-1765), après avoir enseigné à Leipzig et à Halle, avait été en 1772 installé à l'Université de Francfort comme professeur d'histoire et bibliothécaire. Il fut recteur de l'Université en 1800, c'est-à-dire l'année même où il publia son livre, et un an après l'immatriculation de Kleist.

Hausen donne (p. 101-104) la liste des professeurs ordinaires et extraordinaires de l'Université. On voit qu'elle comptait un nombre très restreint de professeurs. Les professeurs ordinaires étaient au nombre de 14, savoir : 3 de théologie, 3 de droit, 2 de médecine et 6 de philosophie, parmi lesquels Hausen. Les professeurs extraordinaires étaient au nombre de 5, parmi lesquels Hüllmann, venu comme Privatlehrer à Francfort-sur-l'Oder et nommé en 1797 professeur extraordinaire d'histoire.

On peut juger par là de ce qu'était cette Université. En effet, d'après le *Meyer's Conversations-Lexikon* (au mot *Universitäten*) la plus petite des Universités allemandes, celle de Rostock, comptait, en 1888, 29 professeurs ordinaires, et la moyenne des professeurs ordinaires dans les Universités allemandes est d'une cinquantaine. Bien qu'il faille tenir compte des progrès accomplis dans notre siècle par le haut enseignement, on peut dire que, même pour l'époque, l'importance de l'Université de Francfort était plus que médiocre.

S'il y avait peu de professeurs, c'est que les étudiants manquaient. Hausen dit (p. 153) que le nombre des étudiants avaient souvent été très grand, d'où on peut conclure qu'il n'était pas tel à l'époque où il écrivait son livre. Il est vrai qu'il insinue que la qualité des étudiants compense la quantité. Nous savons en effet que les deux frères de Humboldt, Guillaume et Alexandre, étudièrent d'abord à Francfort avant d'aller suivre à Gœttingue les leçons du célèbre philologue Heyne. Le désir de Kleist était aussi de se rendre à Gœttingue, ce qui doit nous faire supposer que Francfort était considérée par plusieurs étudiants comme une Université de passage où on se préparait à suivre les cours d'une Université plus importante.

Du reste le petit nombre même des gens appartenant à l'Université permettait des rapports plus intimes entre étudiants et professeurs. Ceux-ci s'étaient logés à côté les uns des autres en face de l'Université, et c'est chez eux, non dans les salles de l'école, qu'ils recevaient leurs auditeurs.

Telle était l'Université de Francfort au moment ou Kleist revint dans sa ville natale pour en suivre les cours.

Bülow semble avoir peint avec des couleurs un peu trop idylliques la vie menée par Kleist à Francfort. Il nous montre la maison paternelle de notre poète gaie et animée. Une vieille tante encore verte, et toujours aimable, préside aux jeux de la nombreuse famille. Kleist se mêle aux amusements de ses frères et sœurs, et de joyeux voisins viennent augmenter la bonne humeur et l'entrain. Sans doute le jeune étudiant devait être heureux de se retrouver au milieu des siens, et surtout près de sa chère Ulrique dont la présence à Francfort l'avait en partie déterminé à choisir cette ville comme lieu d'étude de préférence à d'autres Universités (1). Mais nous connaissons suffisamment son caractère sérieux, réfléchi, souvent rêveur, pour nous garder de pousser au tendre cette physionomie déjà si grave. Sans doute Kleist devait condescendre quelquefois à se mêler aux jeux de ses frères et de ses sœurs, surtout lorsqu'il se fut épris d'une amie de ces dernières, la jeune Wilhelmine von Zenge, qui devint bientôt sa fiancée. Mais il était déjà trop mûri par ses réflexions et la résolution importante qu'il avait prise pour perdre trop de temps à ces bagatelles ; ensuite et surtout, il n'était pas venu à Francfort uniquement pour y composer des charades, mais bien pour affermir et étendre ses connaissances.

Nous aimons à nous le représenter, au contraire, grave, posé, suivant régulièrement les cours pour lesquels il s'était fait inscrire ; puis, de retour chez lui, s'enfermant dans sa chambre, rédigeant et complétant ses notes (2). Il suit le cours de mathématiques de

(1) Koberstein, p. 14.

(2) Dahlmann, qui était son ami en 1809, affirme, d'après l'inspection de ses notes, qu'il avait suivi les cours très sérieusement, et non en dilettante (Ed. J. Schmidt, Introd., p. 96).

Huth, celui de physique de Wünsch, celui d'histoire de la civilisation d'Hüllmann (1). En outre, il étudie les langues anciennes, la philosophie, spécialement celle de Kant, embrassant tout, creusant tout, sans relâche, sans jamais être rebuté par les difficultés qu'il rencontre : « Je me suis proposé un but, écrit-il à Ulrique, qui, pour être atteint, exige l'application ininterrompue de toutes mes forces et l'emploi de chaque minute de temps. Je me suis imposé particulièrement dans ce second semestre académique (la lettre est du 12 novembre 1799) une masse d'études dont je ne pourrai venir à bout que grâce au travail le plus assidu ; une masse d'études qu'Hüllmann lui-même trouve trop lourde pour moi, et de laquelle je puis par conséquent dire avec raison, si toutefois je la supporte, que j'ai rendu possible ce qui est presque impossible (2) ». S'il sort de sa chambre, c'est préoccupé des connaissances qu'il vient d'acquérir ; s'il revient de l'Université, il approfondit les idées que son professeur lui a exposées. Aussi a-t-il les plus étranges distractions ; en plein jour, il rentre chez lui pour changer d'habit, et il se couche (3). Les conversations terre-à-terre qu'il entend l'attachent peu ; il ne s'intéresse pas lui-même quand il raconte une histoire, même à des amis. Il rêve à autre chose, et s'interrompt tout à coup. La chose lui arriva encore souvent plus tard, en présence de Fouqué (4).

Si toutefois il se mêle à la conversation, c'est un point spécial qui l'occupe. Les dames de Francfort parlaient alors un très mauvais allemand, sentant la province. Kleist corrige leur prononciation et leurs fautes d'orthographe. Il va plus loin ; il leur donne de petits sujets à traiter, leur lit les meilleurs poètes, s'occupe en un mot de leur éducation. C'est le sérieux des choses qui l'attire. Il est encore occupé à s'instruire ; il travaille jour et nuit pour arriver au plein épanouissement de ses facultés intellectuelles et morales ; et déjà il ne se contente plus de se former lui-même, il veut instruire et

---

(1) Schillmann. *H. v. Kleist. Seine Jugend und die « Familie Schroffenstein »*. F. a. O., 1863, p. 5.

(2) Koberstein, p. 4 et 5.

(3) Bülow, p. 12.

(4) Bülow, p. 12.

former les autres. Il s'effarouche d'un regard, dès que la moralité lui semble en jeu ; il rédige un cours d'histoire de la civilisation, se fait construire une chaire, expose aux jeunes demoiselles de Francfort de hautes idées sur la philosophie de l'histoire, et se fâche tout rouge quand elles sont distraites (1).

C'est que dans cette âme avide de bonheur, dans cette intelligence avide de savoir, il y a du sectaire et du pédant. Kleist est trop convaincu de la supériorité de ses principes pour ne pas les imposer aux autres. Il s'est grandi à ses propres yeux en prenant une résolution virile qui lui a coûté cher, en proposant à son existence un but déterminé. Aussi n'admet-il pas que l'on agisse sans plan, et Ulrique moins que tout autre. Dans une lettre qu'il lui écrit, sans doute de chambre à chambre, nous voyons le jeune professeur à l'œuvre. Kleist et sa sœur s'étaient entretenus des avantages offerts par un plan de vie bien réglé d'avance ; Kleist, trouvant sa sœur indécise, avait essayé de la ramener à ses idées. Mais la discussion orale ne lui suffit pas. Il juge à propros d'exposer ses raisons par écrit dans une dissertation où elles apparaissent avec plus de suite et de force.

Cette lettre est assez curieuse à cause de l'accent de prosélytisme qui l'anime et de l'ordre doctoral qui y règne. Kleist discute longuement, avec un calme apparent, les choses qui lui tiennent le plus au cœur. Il parle « de la sûreté avec laquelle il profite du présent, du calme avec lequel il envisage l'avenir (2) ». Aussi cherche-t-il à entraîner sa sœur sur la voie du bonheur qu'il déclare magistralement avoir trouvée.

En orateur habile, Kleist adresse d'abord des éloges à sa sœur : elle seule le comprend, elle seule remplace pour lui tous les amis de Potsdam (3). C'est pour cela qu'il est peiné de découvrir en elle un

---

(1) Bülow, p. 10 et 11.

(2) Koberstein, p. 20.

(3) Koberstein, p. 14 et 15. Remarquons ici que Kleist, qui avait été élevé à la maison paternelle, qui ne s'était mêlé que peu de temps à la société des officiers, ne semble pas avoir fréquenté ses camarades d'Université.

côté sombre (1). Sans préciser quel est ce côté sombre, Kleist pose nettement le principe à l'aide duquel il combattra l'absence d'idées arrêtées de sa sœur: Tout homme doit se tracer un plan d'existence. « N'est-il pas indigne d'un être libre, et qui pense, de s'abandonner ainsi en esclave aux caprices du tyran Destin ?..... Tant qu'un être humain n'est pas en état de se faire un plan d'existence, il est et demeure mineur, qu'il soit enfant et sous la tutelle de ses parents, ou bien homme et sous la tutelle du sort (2). » C'est pour n'avoir pas proposé, dès l'origine, un but à son activité que lui, Kleist, a perdu sept années précieuses au service militaire. Celui-là seul qui agit d'après des principes certains « met de la suite, de l'enchaînement et de l'unité dans sa conduite. Le but élevé vers lequel il tend est le mobile de toutes ses pensées, de tous ses sentiments, de toutes ses actions. Tout ce qu'il pense, sent et veut a rapport à ce but, toutes les forces de son âme et de son corps tendent vers ce but commun (3). » Voilà le modèle que Kleist propose à sa sœur, et ce modèle, c'est lui-même, bien qu'il ne le dise pas. Il y a là, évidemment, une satisfaction intérieure. Kleist est content de lui, de ce qu'il a fait, et de ce qu'il fait. Il a trouvé sa voie comme il convient à un être raisonnable, et des *templa serena* qu'il a atteints, il l'enseigne à ceux qui la cherchent, et d'abord à sa sœur Ulrique.

Quand il lui a, la veille, demandé si elle s'était tracé un plan d'existence, n'a-t-elle pas répondu qu'elle ne comprenait pas sa question ? Mais vivre sans plan, n'est-ce pas voyager sans savoir où on va ? Elle objectera que les hommes seuls ont assez de volonté pour bien savoir ce qu'ils veulent. Mais n'a-t-elle pas sur bien des choses, de même que son frère, des idées parfaitement arrêtées ? Ne rejette-t-elle pas, aussi bien que lui, les cérémonies de la religion et les prescriptions de la bienséance conventionnelle ? Qui lui assurera donc son bonheur intérieur, si ce n'est pas la raison ? C'est la raison qui doit régler notre conduite et nous mener au bonheur. Mais

---

(1) Eine dunkle Seite. Kob., p. 16.

(2) Koberstein, p. 17.

(3) Koberstein, p. 18.

Ulrique ne raisonne pas. Elle ne veut pas se marier. Croit-elle donc, déclare Kleist avec une chaleur qui nous révèle le lecteur de l'*Emile*, que l'obligation morale d'être épouse et mère, de transmettre la vie et d'élever des générations nouvelles, doive être réservée aux filles sottes et sans instruction ? Croit-elle que les voyages suffisent à remplir l'existence d'un être humain ? Quand la fleur de ses ans se sera fanée, pense-t-elle trouver un homme qui pense assez philosophiquement pour l'épouser tout de même ? Qu'elle réfléchisse, c'est de son avenir qu'il s'agit.

Cette lettre est à rapprocher de celle que Kleist écrivait à Martini au moment de quitter le service militaire. Il semble avoir atteint pour lui-même l'idéal qu'il se proposait alors, et qu'il propose maintenant à sa sœur. Il règne dans cette dissertation, si pressantes que soient les exhortations du futur poète, une certaine sérénité philosophique. L'équilibre semble établi dans l'esprit de Kleist. S'il travaille nuit et jour, du moins a-t-il le contentement intérieur ; du moins la raison est-elle maîtresse chez lui. La bouillante ardeur qui le poussait à chercher le bonheur par l'étude semble en grande partie calmée.

Kleist serait-il devenu un philosophe ? La raison se serait-elle développée chez lui, comme il l'affirme, au point de diriger désormais tous ses actes ? Le sentiment, cette faculté maîtresse du poète, ce ressort de toute âme vibrante, aurait-il cédé toute la place à cette faculté organisatrice et sage, qui étouffe souvent les aspirations humaines à force de les vouloir régler ? En un mot, Kleist ne se fait-il pas un peu illusion ? Nous le croyons, et n'avons qu'à entendre ses propres aveux pour nous en convaincre. Dans une âme ardente comme la sienne, le cœur tient toujours sa place, et il la veut large, car il est envahissant de sa nature. Kleist aura beau se plonger dans les mathématiques et la philosophie, arranger sa vie d'après les grands principes des Stoïciens et de Kant, exposer ces principes avec tout l'art d'un logicien et en déduire les conséquences avec la rigueur d'un géomètre ; le poète paraîtra sommeiller en lui ; il ne dormira jamais.

Remarquons d'abord, à l'aide de la lettre du 12 novembre 1799, qu'il y a dans la manière dont Kleist chante la victoire de la raison

quelque chose de passionné. Sous le philosophe qui argumente, on sent l'apôtre qui convertit, le sectaire qui impose ses croyances. Kleist veut que sa sœur soit semblable à lui, partage ses convictions. Il parle de la religion qu'il s'est faite (1). Il se compare à Socrate et au Christ (2). Eux au moins ont été compris. Lui, il ne l'est guère que de sa sœur. Il est plus séparé par ses vues des autres hommes qu'un Turc ne l'est d'un Français (3). La grave résolution qu'il a prise, il la trouve lourde, et Ulrique seule l'aide à en supporter le poids. En somme, nous le trouvons beaucoup plus agité et beaucoup moins ferme dans la lettre qu'il écrit à sa sœur le 12 novembre 1799 que dans la lettre sans date dont nous parlions tout à l'heure. Il déclare qu'il est souvent saisi par une inquiétude et un serrement de cœur (4). Il semble donc, malgré l'ardeur qu'il professe pour ses idées nouvelles, chercher la voie dans laquelle il invite Ulrique à le suivre.

L'âme, chez Kleist, n'est pas absolument calme. Non seulement il ne se sent pas absolument sûr de sa science, mais encore il déclare qu'elle ne suffit pas à assurer le bonheur : « A force de prouver et de conclure, dit-il, le cœur désapprend presque à sentir, et pourtant le bonheur n'habite que dans le cœur et dans le sentiment, non dans la tête et dans l'intelligence. Le bonheur ne peut pas être prouvé comme un théorème de mathématiques; il doit être senti, ou il n'existe pas. Aussi est-il bon de le ranimer de temps en temps en éprouvant des joies sensibles, et on devrait au moins chaque jour lire une belle poésie, voir un beau tableau, entendre un chant harmonieux, ou échanger une parole cordiale avec un ami, pour former aussi la partie la plus belle, je pourrais dire la plus humaine de notre être (5). »

Du reste ces aspirations ne tardèrent pas à se fixer sur un objet. Kleist trouva, pour échanger des paroles d'affection, mieux qu'un

---

(1) Koberstein, p. 8.
(2) Koberstein, p. 7.
(3) Koberstein, p. 7.
(4) Koberstein, p. 8.
(5) Koberstein, p. 5 et 6.

ami, une amie. Nous avons déjà vu plus haut que Kleist avait esquissé à Potsdam une idylle qui ne dura guère. A Francfort, la chose fut plus sérieuse. Un colonel de Zenge, placé en février 1799 à la tête du régiment de Francfort, avait été, le 20 mai de la même année, nommé général-major à la revue (1). Le logement de ce général était situé à côté même de la maison de Kleist, et les cours n'étaient séparées que par une porte cochère (2). Or, ce général avait sept filles, qui, naturellement, s'étaient liées avec les sœurs de Kleist. Notre poète ne tarda pas à devenir amoureux de l'aînée d'entre elles, Wilhelmine, née le 20 août 1780, et par conséquent de trois ans plus jeune que lui. Wilhelmine de Zenge, que Kleist appelle Minette dans ses lettres à Ulrique, avait, nous dit-il, un sens assez aiguisé, parfois accessible aux belles impressions, et l'écoutait avec intérêt. Il la voyait tous les jours dans sa famille, et il était parfois très joyeux dans sa société (3). Aussi commence-t-il à se préoccuper d'être homme du monde. Il sent que les études trop abstruses en écartent un peu, qu'un savant y éprouve de la gêne. A qui peut-on confier ses impressions quand on vient d'approfondir un théorème ? Ce n'est pas par orgueil que les savants se taisent souvent en société, c'est plutôt par un excès de modestie. Ils se sentent en dehors des manières de voir communes, et craignent de ne pas répondre au cas qu'on fait de leur personne. Kleist se console souvent en se disant que son but n'est pas d'être homme du monde (4). Toutefois il en sent le besoin, et cet embarras qu'il éprouve montre bien qu'il ne songe pas toujours à la philosophie.

Wilhelmine devint bientôt sa fiancée. Mais ces relations faillirent être brisées dès le début par une bizarre fantaisie de Kleist. Il imposa à la jeune fille la condition d'un mutisme absolu même à l'égard de ses parents. Seule la sœur cadette, Louise, était dans le secret. Cette Louise est celle que Kleist appelle dans ses lettres la sœur d'or *(gol-*

---

(1) Hausen, p. 241-242.
(2) Zolling, I, IX.
(3) Koberstein, p. 9.
(4) Koberstein, p. 9.

*dene Schwester)* (1). Cependant à la longue les jeunes filles décidèrent Kleist à révéler la chose au général et à se faire agréer comme fiancé.

Peu à peu cette affection devint absorbante. Kleist exigea de sa fiancée qu'elle ne se plût qu'à ce qui le concernait. Bien qu'elle demeurât à côté et qu'il la vît chaque jour, il lui écrivait presque chaque jour aussi les lettres les plus ardentes (2). Cette information de Bülow est, il est vrai, révoquée en doute par M. Biedermann. Toutefois les deux lettres qu'il a publiées prouvent que si Bülow a peut-être exagéré, il n'a pas complètement inventé ; car les deux lettres sont datées de Francfort.

La première lettre, que M. Biedermann rapporte au commencement de l'année 1800, nous montre, avec quelque rhétorique au début, que l'amour de Kleist pour Wilhelmine était à la fois sérieux et profond. Il veut un amour qui repose sur l'estime ; mais il ne veut pas d'un amour qui ne serait que de l'amitié (3). Il aime Wilhelmine ; il sait qu'il en est aimé ; mais il voudrait qu'elle le lui dît. Sincérité dans les rapports, confiance réciproque, voilà ce qu'il promet à sa fiancée, voilà ce qu'il lui demande. Cette lettre nous apprend en outre qu'à cette époque Kleist, cédant probablement aux instances naturelles du général, était résolu à prendre une position (4). Mais elle nous fait déjà prévoir que Kleist ne sera pas prompt à se décider ; car il trouve à reprendre à chacune des carrières qu'il pourrait embrasser. Il ne fait guère d'exception que pour la carrière académique, qui permet d'être, non citoyen d'un Etat, mais citoyen du monde. Il est curieux de voir Kleist partager ce cosmopolitisme, alors à la mode en Allemagne, qu'il devait plus tard, comme Fichte, rejeter avec violence (5).

---

(1) Elle ne se maria pas et mourut supérieure d'un couvent de demoiselles nobles (Zolling, I, IX).

(2) Bülow, p. 14.

(3) Biedermann, p. 2.

(4) Biedermann, p. 4.

(5) Biedermann, p. 5. — Sur le développement de la conscience nationale en Allemagne, voir l'ouvrage entier de M. Lévy-Bruhl : *L'Allemagne depuis Leibniz*.

Ces deux lettres nous permettent aussi de saisir, à sa naissance, un caractère curieux de l'amour chez Kleist. Cet amour est, et nous le verrons mieux par la suite, essentiellement sermonneur. Dans la première, il déclare à Wilhelmine qu'il veut travailler à son éducation (1), et, dans la seconde, dû 30 mai 1800, il met son dessein en pratique, traitant la singulière question de savoir lequel de deux époux perd le plus à la mort de l'autre.

Voici donc Kleist amoureux, et profondément, comme il convient à sa nature. Il a eu beau surmener son intelligence ; son cœur s'est réveillé, et a parlé d'autant plus haut qu'il avait dormi plus longtemps. Sans doute, en lui, le philosophe n'est pas encore mort ; il moralisera longtemps encore, mais il sera au service de l'amoureux qui lui-même cèdera un jour la place au poète. En effet, pour le moment, c'est l'amoureux qui domine chez Kleist. Mais la nécessité même où son amour le met de choisir une position va bientôt l'engager à s'interroger de nouveau, et de cet examen de conscience, qui provoquera une crise, le poète se dégagera peu à peu.

Au séjour de Kleist à Francfort se rattache un fait intéressant et non sans importance quand on songe à sa mort. Le suicide et l'idée de suicide ont accompagné Kleist toute sa vie, comme le noir chagrin le riche d'Horace : *Post equitem sedet atra cura.* Nous avons déjà dit que son cousin et compagnon d'enfance se donna plus tard la mort, dégoûté de la vie et de ses déboires. Pendant que Kleist étudiait à Francfort, un de ses meilleurs amis essaya de se tuer, et fut trouvé tout défiguré d'un coup de pistolet. Kleist eut à cette occasion un curieux entretien sur le suicide avec un autre de ses amis et écrivit au malheureux une lettre poignante, perdue aujourd'hui, où il condamnait cette lâche action. Il devait plus tard changer d'avis, et, devenu un Werther politique, ainsi que l'a appelé Théod. Mundt (2), apparaître à la postérité comme un cas original de cette maladie, qui, née dans la période de *Sturm-und-Drang* et analysée par Gœthe, exerça ses ravages jusque dans l'époque romantique.

---

(1) Biedermann, p. 4.

(2) Cité par Saint-René Taillandier dans son article sur Kleist (*Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1859).

# CHAPITRE III

## VOYAGE A WÜRZBOURG

*(Début de la crise.)*

---

Sur les instances de sa famille, à laquelle se joignit vraisemblablement celle de Wilhelmine, Kleist se décida, dès l'été de 1800, à renoncer à ses études académiques, et, au lieu de se rendre à Gœttingue comme il y avait songé, il vint à Berlin chercher une position. L'intention existait-elle réellement? Cela est possible, au moins au début. Il se mit en effet en relation avec Charles-Gustave de Struensée, chef du département des impôts indirects. Mais le fait est que, s'il cherchait une position, il ne se décida pour aucune et que ce séjour à Berlin semble plutôt avoir éveillé en lui le désir jusqu'alors inconscient de se vouer à la carrière littéraire.

En effet, bien que Berlin ne fût pas à ce moment la capitale littéraire de l'Allemagne, c'était peut-être l'endroit où se remuaient le plus d'idées. Sans doute, c'est de Weimar que Gœthe et Schiller, dans tout l'éclat de leur génie, avec toute la force de leur union, dominaient la littérature allemande. Mais c'est à Berlin que la lutte était la plus vive, que se rencontraient et se heurtaient les partisans des diverses doctrines. Le vieux Nicolaï (1733-1811), l'ami de Lessing, avait fait de l'*Aufklærung* sa chose, et prétendait imposer à tous ses idées de tolérance religieuse et de morale utilitaire.

L'auteur de *Sebaldus Nothanker* (1773-1776) combattait dans sa Revue, l'*Allgemeine deutsche Bibliothek*, tout ce qui, sous quelque rapport, s'écartait de l'idéal qu'il s'était une fois fait de la tâche de la littérature. Il avait jadis attaqué les auteurs de la période de *Sturm-und-Drang*, et écrit contre le *Werther* de Gœthe les *Joies du jeune Werther* (1775). Aussi Gœthe et Schiller ne l'avaient-ils pas oublié dans leurs *Xénies*. D'autre part, il ne vivait pas en meilleurs termes avec la nouvelle école, les romantiques, qui, depuis quelques années à peine, venaient de se constituer, à Berlin et à Iéna, en école indépendante. En effet, même à Berlin, l'*Aufklærung* n'était plus incontestée. Le culte de Gœthe avait peu à peu pénétré dans une partie de la société, surtout grâce à l'influence de quelques juives spirituelles éprises d'art et de belles-lettres, notamment Rahel Levi, Henriette Herz, Dorothea Veit. Or, les romantiques, s'ils s'étaient brouillés avec Schiller, ne rompirent jamais avec Gœthe, plus tolérant pour toute innovation littéraire, si étrange qu'elle fût. Ils prisaient même très hautement certaines de ses œuvres, notamment *Wilhelm Meister*, que Frédéric Schlegel déclarait, dans le deuxième numéro de l'*Athenæum* (juin 1798), « une des trois plus grandes tendances du siècle ». La transition s'était donc opérée tout naturellement dans les salons des belles juives. C'est là que les romantiques, les deux Schlegel, Tieck, Fichte, Schelling, Schleiermacher, Novalis (1) avaient recruté le plus d'adhérents. Frédéric Schlegel, l'auteur de *Lucinde* (1799) était l'amant attitré de Dorothea Veit, plus tard son épouse. Schleiermacher, qui avait écrit la même année ses *Discours sur la religion*, philosophait avec Henriette Herz. Les romantiques ne visaient à rien moins qu'à un renouvellement de la littérature par la philosophie, la religion, le symbolisme, l'ironie, et bien d'autres choses encore. Les chefs de l'école, les deux Schlegel et Tieck, avaient, de 1798 à 1800, publié l'*Athenæum* pour soutenir leurs doctrines, et n'avaient pas épargné leurs ennemis, Nicolaï surtout. Aussi les questions littéraires se doublaient-elles, à Berlin, de questions personnelles et étaient-elles

---

(1) Voir sur tous ces écrivains : Haym, *Die romantische Schule*, Berlin, 1870. L'auteur ne s'occupe que de la première génération romantique.

discutées avec passion. De plus, la production dramatique était abondante. Le théâtre berlinois avait pris son essor sous la direction d'Engel et de Ramler (1787-1794) ; et Iffland, fixé à Berlin depuis 1796, ainsi que Kotzebue, lui fournissaient sans cesse de nouvelles pièces, tableaux de famille ou drames larmoyants.

C'était là pour un jeune, comme l'était Kleist, qui s'ouvrait à la vie de l'esprit, un milieu éminemment favorable. Or, bien que Kleist semble avoir aimé la retraite, il se trouvait forcément à Berlin en relation avec un certain nombre de gens, soit par les démarches que nécessitait la recherche d'une position, soit par l'intermédiaire de ses anciens camarades de Potsdam qui fréquentaient la capitale. Il trouva dans ses compagnons d'armes Rühle et Pfuel des amis fidèles et dévoués (1). Il s'attacha particulièrement à Louis de Brockes (Kleist écrit à tort Brokes), un Mecklembourgeois, né en 1768 (mort en 1815), et par conséquent de neuf ans plus âgé que lui, esprit cultivé et sérieux, cœur droit, nature simple et franche, dont il avait autrefois, avec Ulrique, fait la connaissance dans l'île de Rügen. C'est par un ami de Brockes, le comte Alexandre zur Lippe, que Kleist semble avoir été introduit dans les salons littéraires de Berlin.

L'influence du milieu ne se fit pas longtemps attendre. Quel attrait pouvait posséder une position juridique ou autre pour un jeune homme ardent, décidé à perfectionner son être, qui entendait chaque jour débattre des théories littéraires, juger des chefs-d'œuvre, et qui sentait quelque chose en lui ?

Aussi est-il plus indécis que jamais. Dès le mois d'août, dans une lettre qu'il écrit à Ulrique pendant un court séjour qu'il fit à Francfort, il déclare que l'incertitude où il est sur son avenir lui est devenue insupportable : « Ma tête ressemble, dit-il, à une urne de loterie où, près d'un bon numéro, se trouvent mille numéros sans valeur. Il est bien pardonnable de promener sa main avec incertitude

---

(1) Nous connaissons Rühle. Pfuel, né à Berlin comme lui, et la même année que lui (1780), par conséquent trois ans plus tard que Kleist, s'éleva lui aussi aux plus hautes dignités militaires. Il fut notamment commandant de Paris en 1815, plus tard ministre-président et ministre de la guerre. Il mourut en 1866 (Zolling, I, xi).

au milieu des billets. Sans doute, ça ne sert à rien. Mais on écarte ainsi le terrible moment qui décide irrévocablement du destin de toute une existence. » Il a bien souvent été sur le point de se résigner à un emploi ; il y a tant de gens qui s'en contentent, et sont heureux. Mais le but élevé qu'il s'est posé jadis l'arrête, et ce qui le désespère, c'est de n'avoir près de lui personne qui puisse le conseiller (1).

Cette lettre qui ne porte pas de date, mais dont nous pouvons fixer l'époque par la lettre du 14 août également adressée à Ulrique, nous montre à la fois qu'une crise approchait, plus violente que jamais à cause de l'impasse où Kleist se trouvait acculé, et que l'idéal de Kleist n'avait pas encore changé. Il en était encore à regarder comme le but suprême le perfectionnement de l'homme par l'instruction. Le futur poète ne se trahit encore, suivant une remarque judicieuse de Bülow, que par une extrême surexcitation, due en partie, du reste, au travail opiniâtre que l'étudiant s'était imposé l'année précédente. Mais la transformation est imminente. Elle va s'accomplir, en partie du moins, pendant un voyage mystérieux que Kleist fit alors à Würzbourg.

Nous avons, pour étudier ce voyage, quatre lettres de Kleist à Ulrique, et onze lettres à Wilhelmine, grâce à la publication de M. Biedermann qui a considérablement accru nos ressources, et pourtant nous laisse à peu près dans la même indécision qu'auparavant, ainsi que M. Biedermann le reconnaît expressément (Préface, p. 9).

Résumons d'abord les faits. C'est à Francfort même que Kleist conçoit l'idée de ce voyage, dont le but est excellent, mais dont il est nécessaire de cacher l'objet. Cela ressort des lettres qu'il écrit à sa sœur et à sa fiancée, à peine de retour à Berlin, les 14 et 16 août. Dans la seconde il ajoute qu'il n'a pu voir Struensée qui était absent, mais qu'il reviendra le 26, et qu'alors il pourra lui parler. En effet, après avoir obtenu du lieutenant Charles de Zenge, frère de Wilhelmine, qui demeurait avec lui à Berlin, la promesse de ne pas chercher

(1) Koberstein, p. 25.

à connaître le but de son voyage, il se rend à Coblenz près Pasewalk, trouve Brockes qui approuve son plan, et ils reviennent ensemble à Berlin, d'où Kleist écrit à Ulrique, le 26, pour lui demander 100 ducats ; il lui annonce en outre qu'il se rend à Vienne avec Brockes. Le 30 août les deux amis sont à Leipzig où ils se font inscrire à l'Université sous de faux noms. Puis ils se rendent à Dresde pour obtenir de l'ambassadeur d'Angleterre des passe-ports que leurs cartes d'étudiants leur permettront d'obtenir. A Dresde ils voient l'ambassadeur, lord Elliot, mais apprennent, dit Kleist dans une lettre à Wilhelmine du 3 septembre, des choses qui les déterminent à aller, non à Vienne, mais à Würzbourg ou à Strasbourg. Le 11 septembre, Kleist écrit de Würzbourg à sa fiancée : « Si je pouvais te dire combien je suis content ! » Dans une autre lettre, datée du 15, il lui déclare qu'il a acheté son bonheur au prix d'innombrables sacrifices, et l'a peut-être déjà conquis. Le 19 septembre, il lui écrit que « bientôt un soleil va se lever sur lui, » que le succès de son entreprise ne doit plus lui causer aucun souci. Enfin, le 10 octobre, il écrit ces mots : « Alors (lorsque j'étais à Francfort), je n'étais pas digne de toi. Maintenant je le suis. » Le 27 octobre, il est de nouveau à Berlin d'où il écrit à Ulrique que « tout son avoir n'est rien auprès de ce qu'il a gagné dans ce voyage, » et qu'il a l'âme tranquille et joyeuse.

Telles sont les grandes lignes du voyage de Würzbourg, reconstituées d'après les lettres écrites par Kleist à sa sœur ou à sa fiancée. Ces lettres sont, à certains égards, intéressantes ; d'abord nous pouvons y suivre, pour ainsi dire jour par jour, l'itinéraire suivi par Kleist et son ami ; ensuite nous y trouvons des descriptions animées des choses vues par l'auteur et des endroits par où il passe ; ces lettres présentent déjà des qualités littéraires très réelles, et nous font supposer que la période créatrice n'est pas éloignée ; enfin, elles nous renseignent très exactement sur ces deux points : que Kleist attachait une grande importance à ce voyage, et qu'il a été très satisfait du résultat obtenu. Mais nous ne savons ni ce que Kleist voulait faire, ni ce qu'il a fait. Telle est l'énigme qu'il faut essayer d'expliquer.

Une nièce de Kleist, interrogée par Koberstein, lui dit qu'elle tenait de sa tante Ulrique que le voyage avait eu un caractère poli-

tique (1). On en a conclu que Kleist avait été chargé d'une mission diplomatique. Il est question, en effet, d'un ministre, Struensée, et de l'ambassadeur d'Angleterre à Dresde. Mais Struensée n'était pas ministre des affaires étrangères, et Kleist dit expressément que lui et Brockes voulaient rendre visite à Lord Elliot pour se procurer des passe-ports. Du reste, il est invraisemblable que Struensée eût chargé d'une mission importante un jeune homme de 23 ans. C'est donc une hypothèse à rejeter.

Koberstein pense, d'après certaines expressions de Kleist dans ses lettres à Ulrique (et cette hypothèse est admise par M. Otto Brahm, p. 27), qu'il s'agissait peut-être de la découverte dangereuse de quelque secret industriel, mais accorde du reste que d'autres expressions de Kleist sont en contradiction avec cette conjecture. Il est vrai que Kleist parle de danger, d'abord pour dire qu'il n'y en a pas, puis au contraire pour affirmer à Wilhelmine qu'il a risqué sa vie pour son bonheur. Il déclare ensuite que le but de son voyage entraînera des frais plus élevés que le voyage lui-même. Cette hypothèse s'accorderait mieux avec la nature des affaires que surveillait Struensée. Kleist déclare aussi, avant son départ, qu'il doit voir Struensée pour assurer sa retraite. Il indique comme les endroits où il doit se rendre des villes industrielles, Vienne et Strasbourg. Il est certain qu'il attache à sa visite à Struensée une grande importance ; car il y revient à plusieurs reprises. Mais il déclare aussi qu'il s'est lui-même fixé le but de son voyage ; il ne s'agit donc pas d'une mission qu'on lui aurait confiée, et pas plus industrielle que diplomatique.

Nous croyons toutefois que, à moins que Kleist n'ait inventé Struensée, Vienne, Strasbourg, ce qui n'est pas vraisemblable, mais ce qui, après tout, est possible (et c'est l'opinion de M. Zolling, I, XIV), il ne faut pas rejeter complètement cette hypothèse. Peut-être Kleist, dont les moyens étaient limités, a-t-il songé à utiliser son voyage, qu'il faisait, nous le croyons, pour un autre motif, en se chargeant en outre d'une mission qui pouvait lui rapporter quelque chose, tout au moins lui créer des droits à une position, s'il était

---

(1) Koberstein, p. 27, note.

plus tard obligé d'en prendre une. Mais nous croyons que ce but n'était qu'accessoire, puisqu'il s'était lui-même fixé son but, et qu'il le perdit bientôt de vue pour ne s'occuper que de celui qui avait été la raison déterminante de son voyage.

Quel était donc ce but principal ? M. Wilbrandt a émis l'hypothèse que ce que Kleist était allé chercher à Würzbourg, c'est sa vocation poétique. M. Biedermann, tout en reconnaissant que cette hypothèse explique bien des passages, élève plusieurs objections. D'abord une aussi grande mystification lui paraît en contradiction avec la sincérité ordinaire de Kleist. Ensuite, il trouve étrange que Kleist, si désintéressé, eût imposé des sacrifices d'argent à Brockes et à sa sœur pour un but qui l'aurait concerné lui seul, et qu'il n'était pas sûr d'atteindre. Enfin, on ne saurait expliquer, comme le fait M. Wilbrandt, la conduite de Kleist par celle de Gœthe qui se retirait du monde dans les grandes occasions (1).

Toutes ces objections ne nous paraissent pas infirmer l'hypothèse de M. Wilbrandt. D'abord M. Biedermann, qui la combat, semble admettre une hypothèse analogue. Kleist aurait fait ce voyage pour échapper à cette question pénible : « Que voulait-il donc devenir ? » et, dans un milieu différent, en face de lui-même et d'un ami intelligent, réfléchir sur son avenir (2).

Or, M. Wilbrandt dit à peu près la même chose : « Dans ce voyage, Kleist se cherchait lui-même, c'est-à-dire sa vocation poétique, et ne cherchait pas autre chose. » Que Kleist, dès le début du voyage, se soit dit qu'il en reviendrait poète, c'est ce que nous n'admettons pas plus que M. Biedermann ; mais ce n'est pas non plus, croyons-nous, ce que pense M. Wilbrandt. Kleist voulait simplement réfléchir sur son avenir ; il entrevoyait qu'il était capable de quelque chose, qui sait, peut-être de devenir un écrivain ou un poète, et il voulait, loin de Berlin et de Francfort, loin de ses amis et de ses parents, rentrer en lui-même et soumettre son génie à un scrupuleux examen.

---

(1) Préface, p. XI-XII.

(2) Préface, p. XII.

Voici donc comment nous expliquons le voyage de Kleist. Ses parents, ceux de sa fiancée, Ulrique et Wilhelmine elles-mêmes le pressaient de faire quelque chose, de se décider. Il reconnaissait le bien-fondé de ces conseils. Il lui était nécessaire de se fixer un but. Il s'agissait de son avenir, de son bonheur, de celui de Wilhelmine (1). Il se décide donc à faire un voyage pour réfléchir, en toute liberté d'esprit, à la décision qu'il sent inévitable. D'autre part il pourrait reconnaître, en s'examinant, qu'il n'a pas les dons qu'il se suppose. Pour assurer sa retraite, il se fera charger d'une mission par Struensée. Il ira là où on l'enverra ; car l'essentiel est de s'éloigner. Il pourra donc dire sans mentir et qu'il s'est fixé lui-même son but, puisque le premier et le principal objet de son voyage a été de réfléchir sur son avenir, et qu'il est en partie vrai qu'il traite des affaires avec Struensée (2). Pourquoi maintenant se fait-il accompagner par Brockes ? C'est que, comme il s'agissait d'une résolution suprême, de la métamorphose du savant en écrivain, peut-être en poète, Kleist se sentait trop faible pour en supporter seul le poids. Il avait eu besoin d'Ulrique pour le soutenir dans sa résolution de se livrer à la science. Il avait besoin d'un ami dans cette crise nouvelle, et il préférait Brockes à sa sœur parce que la grandeur de ses aspirations lui paraissait dépasser la portée d'une intelligence féminine, et qu'un homme (3), surtout un homme plus âgé que lui, lui paraissait nécessaire ; ensuite parce que Brockes, par son mépris des savants et des sciences, par son principe que l'action est supérieure au savoir, était plus apte que tout autre à comprendre et à encourager la transformation qu'il sentait s'opérer en lui. Il part donc avec Brockes, et est bien décidé à aller à Vienne. Son voyage sera peut-être de quelques mois. Car à ce moment la mission dont l'a chargé Struensée, et qui est, avons nous dit, l'objet accessoire de son voyage, en détermine encore le but et la durée. A Dresde il apprend qu'il doit plutôt se rendre à Strasbourg ou à Würzbourg. Il s'agit là encore à nos yeux

(1) Biedermann, p. 32.

(2) Koberstein, p. 27. Lettre à Ulrique.

(3) Il le dit expressément, p. 18 de Koberstein.

de la mission industrielle. Mais une fois arrivé à Würzbourg il semble la perdre de vue. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a rien, dans les lettres de Kleist, qui se rapporte à un succès quelconque de cette nature, et que la joie qu'il exprime à plusieurs reprises sur l'heureux résultat de son voyage serait hors de toute proportion avec une victoire industrielle qu'il semble du reste n'avoir pas remportée.

Concluons : Kleist a été effectivement chargé d'une mission industrielle, mais cette mission n'a pas été la raison première, ni surtout l'objet principal de son voyage. Elle n'en a déterminé que l'itinéraire. Il l'a sans doute perdue de vue à Würzbourg, et rien n'indique qu'il y ait réussi. En revanche, tout montre qu'il a réussi dans l'objet principal de son voyage, et qu'il s'est reconnu à Würzbourg, sinon poète, au moins écrivain. La conjecture de M. Wilbrandt doit donc être maintenue dans ses grandes lignes.

Cette conjecture, une fois admise, explique bien des phrases qui, sans elle, demeureraient obscures. D'abord le voile même dont Kleist entoure son voyage ne peut guère s'expliquer que par l'extrême importance qu'il y attache. Or, nous connaissons déjà assez notre auteur pour savoir quel médiocre intérêt il porte aux choses matérielles de la vie, et combien au contraire son propre perfectionnement lui tient au cœur. C'est là, il le répète souvent, le seul but de son existence. Mais nous avons d'autres raisons pour conclure à l'importance du voyage. Kleist déclare qu'il ne saurait se dispenser de l'accomplir. Il s'agit « de sauver le bonheur, l'honneur, peut-être la vie d'un homme (1) ». Cet homme ne saurait être que lui-même. Le mot de bonheur nous l'indique, car nous savons que le bonheur était la raison dernière de sa conduite. Le mot de « vie », qui vient ensuite, a aussi sa valeur. Sans vouloir lui faire dire plus qu'il ne contient, n'est-il pas curieux de constater que déjà pour notre auteur une vie dont le but n'est pas atteint est absolument sans prix, et de voir germer confusément l'idée de suicide dans ce cerveau surexcité? Mais l'importance du voyage est surtout marquée par celle du résultat. Revenu à Berlin, il exprime d'une façon dithyrambique la

---

(1) Koberstein, p. 26.

joie que lui procure le succès obtenu. Il écrit à Ulrique le 27 octobre 1800 : « Ma chère et excellente Ulrique, combien je me réjouis d'être de nouveau si près de toi, et si joyeux ! oh ! je ne l'ai jamais été vraiment dans ma vie ; je ne le pouvais pas. C'est aujourd'hui seulement que s'ouvre pour moi une espérance qui, de l'avenir, me regarde en souriant comme le bonheur terrestre (1). » Il ne s'exprime pas autrement dans les lettres qu'il écrit à sa fiancée. Il a maintenant atteint le but qu'il se proposait (2). Maintenant, il est digne d'elle, et il ne l'était pas deux mois auparavant (3). Il s'est donc accompli en Kleist un grand changement. Mais quelle en est la nature ? C'est ce sur quoi il garde le silence..

Toutefois ses lettres nous fournissent quelques indications précieuses. Moins que jamais il se sent disposé à prendre un emploi (4). Le 13 novembre, il écrit à Wilhelmine : « Je me figure avoir de rares capacités. Je le crois parce qu'aucune science n'est trop difficile pour moi, parce que je fais dans toutes des progrès rapides, parce que j'ai déjà ajouté à mon savoir bien des choses tirées de mon propre fonds ; enfin je le crois aussi parce que tout le monde me le dit. Bref, je le crois. Voilà donc ouverte devant moi pour l'avenir la carrière d'écrivain tout entière. Je sens que ce travail me plairait fort (5). » Et plus loin, dans la même lettre, parlant de la difficulté des débuts : « Shakspeare, dit-il, était un valet d'écurie, et est maintenant pour la postérité un objet d'admiration..... Attends dix ans, et tu ne m'embrasseras pas sans orgueil (6). » C'est donc le métier d'écrivain sur lequel il a jeté les yeux et le nom de Shakspeare nous indique qu'il se sent attiré surtout par la carrière dramatique.

Il n'est même pas impossible que dès cette époque il ait fait l'essai de ses forces. Il aimait à préciser ses connaissances en les fixant sur le papier. Il avait pris l'habitude de ranger méthodique-

---

(1) Koberstein, p. 35.
(2) Biedermann, p. 105.
(3) Biedermann, p. 99.
(4) Koberstein, p. 39.
(5) Biedermann, p. 113.
(6) Biedermann, p. 115.

ment ses idées, de rédiger des cours à sa façon et d'en faire, soit du haut d'une chaire, soit dans ses lettres. Mais, de plus, il lisait, à côté de Rousseau et de Kant, ses philosophes favoris, les œuvres de Schiller et presque sûrement aussi celles de Shakspeare, dont il parle dans la lettre citée plus haut, et qu'il imitera dans sa première pièce. Il ne serait donc pas étonnant qu'il eût écrit dès lors quelque essai dramatique. M. Zolling pense (I, XIX) que *La famille Ghonorez*, première forme des *Schroffenstein*, doit être reportée à l'époque où Kleist étudiait à Francfort, et peut-être même avait été commencée à Potsdam. Ce qui est certain, c'est que Kleist s'amusait à rimer dès cette époque, et qu'il avait des écrits (Schreibereien) enfermés dans la partie supérieure de son bureau (1).

Mais Kleist ne devint pas auteur tout d'un coup. Le changement qui s'opéra en lui eut le caractère non d'une révolution, mais d'une évolution. Le poète n'expulsa pas en un jour le savant, le philosophe, ni même le pédant. Dans les lettres qu'il écrit de Würzbourg à Wilhelmine, Kleist demeure le régent que nous connaissons, perfectionnant les autres comme il se perfectionne lui-même, enseignant à sa fiancée les devoirs de la femme, le but qu'elle doit se proposer en cette vie, et rangeant ses idées avec ordre. Kleist veut une fiancée à son usage, qui le comprenne et qui se comprenne, qui n'attache pas trop d'importance aux pratiques extérieures de la religion (2), mais beaucoup aux règles intérieures de la morale, qui sache que le devoir d'une femme est d'avoir des enfants et de les bien élever. Kleist persiste donc dans sa singulière manière de comprendre l'amour. Toute affection doit se traduire par le perfectionnement de la personne à laquelle on est attaché. Au moment où il devient poète, Kleist est encore un philosophe. Il songe, en attendant mieux, à aller en France pour y transplanter la philosophie de Kant. Il trouverait ainsi le moyen d'être utile à la fois aux autres et à lui-même. Car, en enseignant la philosophie de Kant, et aussi la langue allemande, il pourrait augmenter un peu ses modestes revenus, et

(1) Lettre du 27 octobre à Ulrique. Kob., p. 38.

(2) Lettre du 16 septembre 1800.

en même temps se perfectionner dans la langue française. Les connaissances déjà acquises lui serviraient ainsi à en acquérir de nouvelles.

Ainsi, même après le voyage de Würzbourg, Kleist demeure en partie l'étudiant sérieux de l'Université de Francfort qui disserte et dogmatise autant et plus que ses maîtres. Aurions-nous fait fausse route en admettant l'hypothèse de M. Wilbrandt? Il le semblerait au premier abord. Mais ces contradictions apparentes ou réelles ne prouvent rien. C'est une évolution qui s'accomplit dans cette âme troublée, et, bien que le résultat en soit certain depuis le voyage à Würzbourg, elle s'accomplit lentement. Elle va se dessiner avec plus de netteté ; nous allons voir les éléments poétiques se dégager peu à peu du chaos, et cela dès l'époque même du voyage.

## CHAPITRE IV

### ÉVEIL DES SENTIMENTS POÉTIQUES

---

Kleist était revenu de Würzbourg à Berlin à la fin d'octobre 1800. Il y resta jusqu'à la fin d'avril 1801, moment où il entreprit son second voyage, plus considérable cette fois, puisqu'il sortit d'Allemagne et se rendit successivement en France et en Suisse. Dans les six mois qui s'écoulèrent entre ces deux voyages si importants l'un et l'autre au point de vue de son développement intellectuel, il reste à Berlin, assistant aux séances de la Commission technique, mais comme volontaire seulement, et sans prendre de position définitive. Il indispose ainsi contre lui le ministre, qui ne l'admet à la Commission qu'à la condition qu'il se décidera au printemps. La Cour elle-même, le roi surtout, commence à regarder de mauvais œil cet indépendant qui ne veut pas plus se soumettre à la discipline du fonctionnarisme qu'à celle de l'armée. Kleist ne s'émeut pas. Il déclare qu'il a encore moins besoin du roi que le roi de lui. Il reste dans sa chambre, qu'il partage avec Charles de Zenge, se contentant des visites assez nombreuses qu'il reçoit de Potsdam (1), et se rendant quelquefois dans le monde, soit dans celui des savants où l'avait introduit le professeur Huth, son ancien maître à Francfort (2), soit

---

(1) Koberstein, p. 44.

(2) Zolling, I, XXI.

dans les salons littéraires de la haute société juive. Mais il s'y plaît peu, et de là vient que l'action du milieu ne fut pas sur lui aussi complète qu'elle aurait pu l'être. Ses premières pièces seront en retard sur le mouvement littéraire de l'époque. En revanche, l'isolement même où vit Kleist, isolement qui devint plus grand encore après le départ de Brockes, pourvu, à la fin de février 1801, d'une position dans le Mecklembourg, va permettre à l'évolution commencée à Würzbourg de suivre son cours et de donner des résultats plus précis. Etudions les sentiments nouveaux qui manifestent cette évolution.

Et tout d'abord, c'est le sentiment de la nature que nous voyons s'éveiller chez Kleist. Aimer la nature, qui est au fond l'artiste et la créatrice souveraine, n'est-ce pas être soi-même, dans une certaine mesure, un artiste et presque un poète ? Or cet amour de la nature naît et se développe très rapidement dans le voyage que Kleist fait à Würzbourg. Dès le 21 août, nous avons la description des environs de Coblenz près Pasewalk (1). Le 1[er] septembre, Kleist nous parle d'un ciel nuageux qui aurait mérité d'être peint (2). Puis, peu à peu, les descriptions se multiplient. La lettre du 3 septembre (de Dresde) en contient de fort jolies, notamment celle d'un ruisseau (3). A Dresde, ville si riche en merveilles artistiques, il a préféré la nature à l'antiquité et à l'art, et ne regrette pas son choix, et il dépeint la ravissante vallée de Tharandt (4). De Zwickau, il décrit le château de Lichtenstein, la plus belle chose qu'il ait vue jusqu'alors (5). Dès son arrivée à Würzbourg, il décrit la ville et ses rues étroites, la citadelle où le général d'Allaglio compte résister aux Français. Le 19, c'est un lever de soleil auquel il a assisté dans le Harz trois ans auparavant (6). Les descriptions sont si nombreuses qu'il semble véritablement que Kleist se soit imposé la tâche d'apprendre à peindre les spectacles qui le frappent. Ce qu'il y a de

(1) Biedermann, p. 33 et 34.
(2) Bied., p. 39, « malerisch schön ».
(3) Bied., p. 46.
(4) Bied., p. 50 et suiv.
(5) Bied., p. 59 et suiv.
(6) Bied,, p. 87.

sûr, c'est que ces descriptions deviennent de plus en plus attrayantes, et que ses efforts sont couronnés de succès.

Arrêtons-nous un peu, pour mesurer le chemin parcouru, sur la lettre que le poète écrit le 11 octobre à Wilhelmine. La lettre du 10 a un caractère didactique bien marqué. Celle du 11 en est, à certains égards, la contre-partie. Kleist y décrit, dans un style enthousiaste, les beautés du site qu'il a sous les yeux. Il se complaît, on le sent, à analyser et à transmettre les impressions qu'il a reçues. La lettre est une série de de tableaux méthodiquement rangés. On dirait que le futur poète s'exerce ici, comme naguère le logicien, sur un thème choisi d'avance, mais cette fois sur un thème plus vivant, où les idées font place aux sensations, et les déductions aux peintures. Traduisons plutôt : « Même de la montagne, du haut de laquelle j'aperçus d'abord Würzbourg, la ville me plaît maintenant, et je pourrais presque dire que c'est de ce côté qu'elle est le plus belle. Je l'ai vue tout récemment de cette montagne, au crépuscule, non sans un plaisir intime. La hauteur s'abaisse peu à peu et la ville est au fond. Des deux côtés, derrière elle, arrivent en demi-cercles des chaînes de montagnes qui s'approchent amicalement comme si elles voulaient se donner la main, ainsi que de vieux amis après une offense déjà ancienne. Mais le Mein se glisse entre elles, comme le souvenir amer, et elles hésitent, et aucune n'ose le franchir la première, et toutes deux suivent lentement le fleuve qui les sépare, échangeant, au-dessus de ce mur de séparation, des regards mélancoliques. Dans la profondeur se trouve la ville, comme au milieu d'un amphithéâtre. Les terrasses des collines qui l'enlacent tenaient lieu de loges. Des êtres de toutes sortes plongeaient avec joie leurs regards au fond comme des spectateurs, chantaient et applaudissaient ; en haut, dans la loge du ciel, se trouvait Dieu. Et de la voûte du grand théâtre descendait le lustre du soleil, et il se cachait derrière la terre, car on devait représenter une pièce de nuit ; un voile bleu enveloppait toute la contrée, et on eût dit que le ciel azuré lui-même s'était affaissé sur la terre (1). »

---

(1) Biedermann, p. 103 et 104.

On sent, dans cette description, le peintre et le moraliste. Les objets sont bien vus, et les sensations vives qu'ils provoquent éveillent des rapprochements avec le monde moral. Toute la lettre est une série de descriptions aussi poétiques. Nous avons celle d'une tempête, puis celle du calme qui lui succède. Il y a de l'art dans la manière dont les beautés de la nature sont senties ; il y en a, trop peut-être, dans la manière dont elles sont rendues. A côté de l'émotion sincère qui fournit les traits justes et frappants, on saisit le procédé qui soigne tous les détails et ne néglige rien ; on sent l'exercice. Il y a trop de descriptions achevées à la suite les unes des autres. Mais peu importe. Pardonnons au néophyte l'exagération un peu voulue de son enthousiasme, et constatons seulement que le thème a changé, et qu'il y a, dans cette contemplation des beautés naturelles, une forte part d'impression vraie.

Ainsi Kleist aime maintenant la nature. Six semaines après la lettre deWürzbourg, nous pouvons noter, dans les exercices littéraires que Kleist recommande de Berlin à sa fiancée (lettre du 29 novembre) plus d'un trait qui montre bien nettement ce sentiment nouveau. « Ce qui est aimable, c'est un jour de mai, une fleur de pêcher ; ce qui élève l'âme, c'est un lever de soleil, etc. (1). » Maints exemples sont ainsi empruntés à la nature. Ce mot de nature même, Kleist commence à l'employer avec cette signification un peu vague et large, à la fois physique et morale, qu'on lui donnait à la fin du XVIII^e^ siècle. Nous lisons dans cette même lettre du 29 novembre : « Pour moi aussi, les heures les plus agréables sont celles dans lesquelles je demande à la nature ce qui est bien, noble, bon et beau. Chaque jour, pour me délasser, je voue une petite heure à cette occupation, et je ne pense jamais sans joie au moment où, à Würzbourg, j'eus pour la première fois l'idée d'aller ainsi à l'école de la nature, la grande maîtresse (2). »

Ce sentiment de la nature, Kleist l'a puisé dans *Werther*, dont il semble avoir subi assez fortement l'influence ; mais il est de plus

(1) Biedermann, p. 134.

(2) Bied., p. 131 et 132.

remonté à la source même, à Rousseau, qui a été le premier prêtre passionné de la nature, et dont il est le disciple, ainsi que le prouve une lettre qu'il écrit à Wilhelmine, au moment où il va partir pour la France. Il lui recommande d'aimer Rousseau autant qu'elle pourra. C'est un rival dont il ne sera pas jaloux (1).

Tandis que naît en Kleist ce sentiment nouveau, nous voyons se transformer en lui un autre sentiment plus utile encore à un futur poète, l'amour. L'amour que Kleist éprouvait au début pour Wilhelmine, amour dont nous ne saurions douter à cause du caractère exclusif que cette passion prend dès l'abord, était pourtant, il faut bien l'avouer, d'une nature particulière et étrange. Ses premières lettres à Wilhelmine ressemblent plus, ainsi que le dit justement M. Francis Lloyd (2), aux enseignements d'un pédagogue qu'aux effusions d'un amoureux. La passion s'accommode sans doute d'un certain degré de raison. Mais il est étonnant de voir la raison et surtout le raisonnement se mêler à la passion dans la mesure où cela se produisait chez Kleist. Or, à partir du voyage de Würzbourg, nous voyons insensiblement cet amour raisonneur prendre une teinte plus douce, plus tendre, plus véritablement affectueuse. Le raisonnement ne disparaît pas tout d'un coup. Mais il cède peu à peu au sentiment la première place, qui lui revient de droit.

Dès Würzbourg, dans les lettres mêmes où Kleist moralise et prêche le plus, les accents amoureux deviennent plus profonds, plus touchants, et le style rappelle plus d'une fois celui de *Werther*. « Oh! si je pouvais seulement, écrit-il le 10 octobre, te communiquer un rayon du feu qui brûle en moi! Si tu pouvais seulement supposer combien la pensée de faire un jour de toi un être parfait échauffe en moi chaque force vitale, met en mouvement chaque aptitude, donne la vie et l'activité à toutes les forces que je possède! (3) » Il voit en imagination sa femme, et près d'elle ses futurs enfants auxquels elle inspire les plus nobles sentiments. Le pédagogue parle encore ici,

---

(1) Biedermann, p. 178.

(2) *Prussia's representative man*, by Lloyd and Newton, London, 1875, p. 21.

(3) Bied., p. 100.

mais son enseignement est tendre et passionné. De Berlin, il écrit à Wilhelmine, le 29 novembre : « O ma chère Minette, oh, quand nous serons un jour unis, et que tu seras assise près de moi, et que je t'instruirai, et que chaque bon précepte me sera payé d'un baiser... Mais écartons ces images; etc. (1). » L'enseignement est devenu singulièrement affectueux.

Mais citons d'autres passages où l'amour s'exprime seul : « Je sens, écrit Kleist le 13 novembre, qu'il m'est nécessaire de prendre bientôt une femme. Mon impatience ne t'aura certainement pas échappé à toi-même. Je dois chercher à satisfaire ces désirs tumultueux qui me tourmentent sans cesse comme des dettes. Ils me troublent dans mes occupations; la chose est nécessaire, même pour que je reste moralement bon (2). » Le billet du 30 novembre est très caractéristique · « Bonjour, bonjour, chère, chère, chère Wilhelmine, nous avons aujourd'hui un matin d'hiver tout gai et frais, et je suis moi-même très gai, et je serais tout à fait heureux si, si, si.... Adieu. Je t'embrasse de tout cœur ; reste-moi toujours fidèle, et aussi longtemps que le destin se moque de nous, ne m'aime jamais plus froidement que dans cette belle période de notre amour. Ah ! un amour froid est comme s'il n'existait pas. Adieu. Adieu. Envoie-moi seulement bientôt une nouvelle lettre, et en général écris-moi souvent. Tu ne sais pas à quoi cela sert (3). » Cette dernière phrase énigmatique s'explique par le besoin que Kleist avait d'être soutenu par une affection profonde dans la lutte morale où il se débattait. Comme il insiste sur l'idée du sacrifice, du dévouement mutuel, cette idée si voisine de l'amour, dans la lettre où il trace à sa fiancée le portrait de son ami Brockes (4) ! Et quand il est sur le point de partir pour la France, le 24 avril 1801, quelle émotion vive et sincère ! « Chère amie, les quelques lignes que tu m'as écrites respirent à la fois tant de mélancolie et de dignité, que ta

(1) Biedermann, p. 136.
(2) Bied., p. 113.
(3) Bied., p. 136.
(4) Bied., p. 158.

vue même m'aurait peut-être moins ému. Quand je me représente ton image, que je te vois assise dans ta chambre, mon portrait devant toi, la tête appuyée sur les bras, les yeux pleins de larmes, ah ! Wilhelmine, alors cette pensée s'ajoute à mon propre chagrin pour le redoubler (1). »

Nous pouvons donc constater à cette époque dans notre poète deux sentiments dont l'un, l'admiration des beautés de la nature, est tout à fait nouveau, et dont l'autre, l'amour, s'est rajeuni et vraiment renouvelé en prenant un caractère plus touchant et plus vif. En se fondant l'un dans l'autre, ces deux sentiments en produisent un troisième, le sentiment idyllique, très visible dans les lettres que Kleist écrit alors. Il rêve à son bonheur futur. Il se figure « l'aimable vallée qui doit un jour entourer la hutte où il n'aura pour compagne que Wilhelmine (2) ». « Si le ciel, écrit-il au moment où il va partir pour Paris, me faisait don d'une maison verte, je renoncerais à jamais à tous les voyages du monde, à toute science, à toute ambition (3). » Et dans la lettre suivante, écrite encore de Berlin : « Si je devais un jour obtenir le modeste sort que je convoite, une femme, une maison qui m'appartînt, et la liberté, oh ! il ne serait pas acheté trop cher de toutes les larmes que nous versons toi et moi (4). »

On comprend que dans une âme où les sentiments poétiques s'éveillent ainsi, où la rêverie même trouve sa place, les idées et les aspirations relativement modestes d'autrefois perdent peu à peu du terrain. Kleist n'avait jamais songé sérieusement à prendre un emploi. Il résistait énergiquement sur ce point aux instances de sa famille et de celle de Wilhelmine. Une position bureaucratique quelconque lui rappelait de trop près l'odieux service militaire, qu'il avait quitté, pour qu'il voulût s'imposer cette nouvelle chaîne (5). Mais il avait songé un instant à se faire professeur, et, dès l'Université, il

---

(1) Biedermann, p. 176.
(2) Bied., p. 108.
(3) Bied., p. 173.
(4) Bied., p. 177.
(5) V. Koberstein, p. 41.

s'exerçait à son futur métier aux dépens des jeunes filles de Francfort, qu'il menait rudement dans ses cours, comme il s'exerçait dans ses lettres aux dépens de sa sœur et de sa fiancée. Il y avait là une voie que Kleist eût pu suivre. Revenu à Berlin après le voyage de Würzbourg, non seulement il manifeste, plus que jamais, une horreur profonde pour toute position qui eût gêné sa liberté, mais il ne veut même plus de la carrière libérale de professeur. Les sciences, dans lesquelles il voyait naguère les conditions du perfectionnement moral, lui deviennent odieuses.

Dans une lettre écrite à Wilhelmine le 22 mars 1801, il raconte comment ce changement s'accomplit en lui : « L'éducation, dit-il, me paraissait le seul but digne d'effort, la vérité la seule richesse digne d'être possédée..... Ces deux idées de vérité et d'éducation étaient si sacrées pour moi que je m'imposai les plus coûteux sacrifices pour atteindre ces deux buts : amasser des vérités, me perfectionner (1). » Mais la philosophie de Kant le tira de son erreur : « Si tous les hommes, dit-il, avaient, au lieu d'yeux, des verres verts, ils devraient juger que les objets vus par eux au travers de ces verres sont verts, et jamais ils ne pourraient décider si leur œil leur montre les choses comme elles sont, ou s'il ne leur ajoute pas un élément qui appartient non à elles, mais à l'œil. Il en est de même pour l'intelligence (2). » Ainsi cette croyance absolue en la science, qui était devenue pour Kleist une sorte de religion, tomba devant le subjectivisme du philosophe de Kœnigsberg. Kant avait, dans sa *Critique de la Raison pratique* (1788), rétabli à l'aide de l'impératif catégorique les vérités qu'il avait ébranlées dans sa *Critique de la Raison pure* (1781). Kleist, qui semble avoir lu d'abord la *Critique de la Raison pratique*, passa au contraire de la période dogmatique à la période critique après avoir lu la *Critique de la Raison pure*, et vu que les phénomènes, objet d'intuition sensible, ne pouvaient rien nous apprendre sur les inconnaissables noumènes. Il s'aperçut avec douleur que son seul but, son but le plus élevé, avait disparu. La philosophie avait démontré la vanité de la science.

---

(1) Biedermann, p. 164 et 165.

(2) Bied., p. 165.

Ce changement, auquel Brockes, ennemi implacable de l'érudition (1), ne fut sans doute pas étranger, s'accomplit entre février et mars 1801. Le 5 février, Kleist écrit à sa sœur : « Même la colonne à laquelle je m'attachais autrefois dans le tourbillon de la vie chancelle ; j'entends, mon amour pour les sciences (2). » Le 22 mars, le jour même où il communiquait à Wilhelmine l'effet produit sur lui par le scepticisme de Kant, il écrit à Ulrique : « Mon but unique et dernier a disparu ; je n'en ai plus. Depuis, j'ai horreur des livres... J'ai voulu me forcer au travail, mais j'ai horreur de tout ce qu'on nomme science (3). » Et il raconte l'état de trouble où l'a jeté cette disparition de son ancien idéal. Il est allé dans les théâtres, les concerts, les cafés pour s'étourdir, sans pouvoir toutefois trouver le repos (4).

Que nous sommes loin de l'époque où il écrivait à Wilhelmine (Berlin, 25 nov.) : « Progrès incessant dans mon éducation, indépendance et joies domestiques, voilà ce dont j'ai absolument besoin pour mon bonheur (5), » où il déclarait que la vérité seule l'attirait dans la science, et non le profit qu'on peut en tirer ; où il se montrait disposé à briguer une chaire de professeur ! (6).

Ainsi non seulement ces divers fragments nous montrent nettement la nature du changement qui s'est opéré en Kleist, mais encore l'observation attentive des dates nous fournit quelques indications sur le moment où il s'est accompli. Nous avons vu naître dans le voyage à Würzbourg des aspirations nouvelles qui se développent ensuite pendant le séjour à Berlin. L'importance attribuée par Kleist à son premier voyage, l'enthousiasme qu'il manifeste à son retour, montrent bien qu'une révolution s'était effectuée en lui ; et nous avons dit que nous adoptions en grande partie l'hypothèse de M. Wilbrandt

(1) Voir le portrait de Brockes, Biedermann, p. 152 et 153.

(2) Koberstein, p. 50.

(3) Koberstein, p. 52 et 53.

(4) Cf. la même description dans la lettre écrite le même jour à Wilhelmine. Biedermann, p. 165 et 166.

(5) Koberstein, p. 42.

(6) Koberstein, p. 43, même lettre.

que Kleist était allé chercher à Würzbourg sa vocation poétique. Mais une révolution comprend deux moments : la disparition d'un ancien ordre de choses, et l'établissement d'un nouveau. D'ordinaire, on détruit avant de rebâtir. Chez Kleist, les choses se passèrent autrement, et de là vient la confusion qui règne dans toute cette période. De Würzbourg, il songe encore au perfectionnement de sa fiancée. A Berlin, en novembre, il songe encore au sien propre. Il y a dans l'esprit de Kleist une incertitude qui se marque bien dans sa correspondance. M. Wilbrandt croit que cette hésitation n'est qu'apparente, et que notre auteur veut seulement donner le change. C'est possible. Mais nous pensons plutôt que cette hésitation est réelle. On ne renonce pas tout d'un coup à un plan mûrement élaboré, et qui a coûté tant de sacrifices, d'ennuis et d'études. Après le voyage de Würzbourg, il n'y a qu'une solution momentanée de la crise, et l'ancien idéal revendique encore sa place à côté du nouveau. De là la réapparition de ce trouble dont Kleist semblait débarrassé à son retour de Würzbourg. Ce n'est qu'en février-mars 1801 que l'ancien idéal disparaît complètement et à jamais. Dès lors notre auteur manifeste bien nettement son dédain pour la science et les savants. S'il déclare qu'il va étudier à Paris, s'il accepte les lettres de recommandation qu'on lui donne pour les savants français, c'est bien pour induire en erreur sa famille et ses amis, et il est bien décidé à ne pas profiter des lettres d'introduction qu'on pourra lui donner. Car il a en horreur la science, et l'ancien idéal est bien mort.

C'est là une solution plus précise que celle qui a suivi le voyage de Würzbourg. Mais c'est une solution négative, par suite incomplète, et Kleist le sent bien. De là l'agitation qui le ressaisit. De là la nécessité de faire un second voyage, de se dérober, et pour longtemps, au monde qui l'entoure ; et de faire ce voyage seul, sans Ulrique qui lui rappelle son passé (Ulrique l'accompagna malgré lui). La raison qui le pousse à aller à Paris est la même qui l'a conduit à Würzbourg. Il veut se replier sur lui-même, réfléchir sur son avenir, et changer en résolutions définitives les aspirations nouvelles, vagues encore, qui viennent de s'éveiller en lui. Il s'agit de consolider l'œuvre commencée. Car, si Kleist est catégorique au sujet de la science, s'il pressent et laisse pressentir sa vocation, il ne s'est pas encore tracé

nettement sa voie. Le 22 mars 1801, au moment de partir pour Paris, il écrit à Wilhelmine : « Aussitôt que j'aurai trouvé une pensée qui me console, aussitôt que je me serai fixé un but vers lequel je puisse de nouveau tendre, je reviendrai, je te le jure (1). » Le 28 mars, il peint à sa fiancée l'état de trouble où il se trouve, se déclare sans but, mais il ajoute : « Je trouverai le mot de l'énigme, sois en convaincue (2). »

Ainsi, bien que Kleist se dise sans but, il a du moins dès lors la ferme confiance qu'il en trouvera un. Il ne connaît pas sa voie, mais il est sûr qu'elle s'offrira un jour à ses yeux. Ne l'aurait-il pas déjà trouvée, et M. Wilbrandt n'aurait-il pas raison lorsqu'il parle de réticences voulues ? Il est à peu près certain que ses premiers essais poétiques importants se rattachent à cette époque. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que si, au moment où il entreprend son second voyage, Kleist n'a pas encore pris de résolution définitive, il pressent déjà celle qu'il prendra. Nous ne serons donc pas étonnés de le voir se révéler poète dant un avenir prochain.

(1) Biedermann, p. 167.

(2) Bied., p. 169.

## CHAPITRE V

### DE BERLIN A PARIS

---

Dans une lettre qu'il écrit à sa fiancée, le 28 mars 1801, Kleist expose nettement le motif qui le décide à voyager. Il a perdu le premier but de son existence, et, sans but, rien ne saurait le rendre heureux, même l'amour de Wilhelmine : « Mais, ajoute-t-il, je trouverai le mot de l'énigme, sois en convaincue ; toutefois, pour le moment, je ne puis pas être tranquille; dans ma chambre, je ne puis méditer sur la chose sans m'effrayer des suites. A l'air libre, je pourrai penser plus librement. Ici, à Berlin, je ne trouve rien qui puisse me réjouir, même un moment. Ça ira mieux au milieu de la nature. Je me trouverai mieux aussi parmi des étrangers que parmi des compatriotes qui me considèrent comme insensé dès que j'ose leur ouvrir mon âme (1). »

Si donc Kleist veut maintenant exécuter ce projet de voyage dont il avait eu la première idée dès le mois de novembre, c'est pour se soustraire à un milieu d'amis, de connaissances, de parents, qui lui est devenu insupportable. L'état de trouble où il se trouvait n'échappait point à ceux qui le voyaient de près, et ils provoquaient des confidences auxquelles il était obligé de se soustraire, ou qui étaient

---

(1) Biedermann, p. 169.

incomprises, pour le moins mal comprises, dès qu'il laissait entendre quelque chose. Kleist voulait en finir, et comme il pensait avec raison maintenant qu'on ne peut avoir d'autre confident que soi-même (1), il voulait aller loin, à l'étranger, dans un pays où il serait seul, livré à ses réflexions, et où personne, absolument personne ne viendrait en interrompre le cours par des conseils d'une banale sagesse qui l'agaçaient.

Il aurait peut-être fait une exception pour de Brockes qui l'avait accompagné dans son premier voyage, et qui aurait suivi d'un œil bienveillant l'achèvement d'une transformation aux débuts de laquelle il avait assisté. Mais de Brockes était maintenant retenu par une position, et il fut malheureusement remplacé par la personne qui devait être le plus désagréable à Kleist comme compagne de route, sa sœur Ulrique. Kleist avait jadis promis à sa sœur qu'il la prendrait avec lui si jamais il faisait un voyage à l'étranger. Dès qu'il fut question du voyage de Paris, Ulrique l'invita à tenir sa promesse, et Kleist, malgré tous ses efforts, ne put se soustraire à ses engagements antérieurs. Il essaya d'abord de surprendre Ulrique en précipitant sa décision ; puis il insinua que les frais seraient élevés ; que, dans l'état actuel de son âme, il serait un détestable compagnon (2) ; il songea à profiter des difficultés qu'il y avait à obtenir un passe-port pour lui et sa sœur. Rien n'y fit. Ulrique vint le rejoindre à Berlin, et il obtint un passe-port pour apprendre à l'étranger.

Apprendre, mais quoi ? Kleist reconnaît qu'en donnant ce but comme celui de son voyage, il n'a pas absolument menti. Sans doute il songe qu'il pourra plus à son aise se livrer aux études poétiques qu'il médite, et surtout étudier, comme disait Descartes, dans le grand livre du monde. Connaître les hommes et leurs mœurs, n'est-ce pas la façon la plus vivante d'étudier ? Quant à ces sciences mortes auxquelles il se livrait naguère avec tant d'ardeur, la philosophie, les mathématiques, la physique, il n'en veut plus. Elles lui sont

(1) Koberstein, p. 46.

(2) V. la lettre du 22 mars, Kob., p. 53.

devenues indifférentes. Aucune ne lui plait plus qu'une autre (1). Or, voilà qu'il a eu le tort de parler d'un voyage en France. Des amis officieux le chargent de lettres de recommandation pour des savants de Paris. Puisqu'il va étudier dans la grande cité où se pressent tant de jeunes Allemands, avides d'aller puiser à leur source les idées nouvelles, ne convient-il point de lui faciliter les premiers pas ? Et voilà que Kleist va retomber dans ce monde de la science et des savants, ce monde froid, sec, à vues étroites, auquel il veut échapper en fuyant de Berlin (2).

Il y a plus. Que va-t-on dire à Francfort en voyant Kleist partir soudainement sans qu'il ait même pris congé de sa fiancée ? Ne va-t-on pas chuchoter dans le public, parler de refroidissement, d'abandon même ? Dans quelle position fausse ne va-t-il pas mettre Wilhelmine ? Et les parents, que vont-ils penser de cette nouvelle extravagance ? Et Wilhelmine elle-même, un doute affreux ne va-t-il pas la torturer ? Kleist sent bien tout cela, et s'en émeut. Les lettres qu'il écrit à cette époque à sa fiancée portent la marque de cette émotion profonde. Il redouble de tendresse ; il conjure Wilhelmine de ne pas douter de lui, il lui promet de lui écrire souvent, il lui envoie son portrait qu'il n'a pu faire encadrer faute d'argent (3). Il aurait bien voulu l'embrasser une dernière fois, mais il en a toujours été empêché. On voit, à la gêne douloureuse qu'il manifeste, qu'il se sent coupable, vis-à-vis de sa fiancée, de partir pour si loin sans préciser le but qu'il se propose, et surtout de partir si vite, sans prendre congé d'elle autrement que par lettre.

Ainsi, au moment où il va entreprendre ce dernier et suprême voyage qui doit décider irrévocablement de son existence, Kleist se sent pris d'une anxiété profonde ; d'abord sans doute parce qu'il se

---

(1) Koberstein, p. 51.

(2) Biedermann, p. 173, lettre à Wilhelmine du 9 avril 1801.

(3) Bied., même lettre, p. 174 et passim. Ce portrait se trouve en tête des ouvrages de Bülow, de MM. Biedermann et Brahm (1re édition), et de l'édition de Zolling. Kleist déclare qu'il s'est efforcé de sourire pour plaire à sa fiancée, et que sous le pinceau du peintre (Aug. Krüger) ce sourire s'est transformé en ironie. Ce portrait a quelque chose de féminin et manque d'expression.

demande s'il trouvera réellement le mot de l'énigme qu'il cherche; ensuite parce que ce voyage sur lequel il comptait tant ne s'accomplit pas du tout dans les conditions qu'il avait rêvées. Il voulait être seul, éloigné de tous, livré à lui-même, et voilà qu'Ulrique l'accompagne, Ulrique à qui son affection donne des droits, Ulrique à la surveillance de qui il ne pourra se soustraire, et qui va trouver dans la conduite de son frère bien des choses dont elle demandera, et dont il ne pourra pas donner l'explication. Il voulait échapper à la science, et voilà qu'on va le mettre en relation avec les savants de Paris ! Et, pour combler la mesure, il laisse sa fiancée en proie à tous les tourments du doute, ne s'expliquant pas une conduite inexplicable, exposée aux bavardages malveillants de tous, sans qu'il prenne la peine, dans sa fiévreuse précipitation, d'aller la rassurer oralement !

Cette anxiété de Kleist est bien marquée dans la lettre du 24 avril 1801, la dernière qu'il adresse de Berlin à Wilhelmine. Après s'être représenté en imagination sa fiancée assise dans sa chambre, en face du portrait qu'il lui a envoyé, morne et pensive, versant des larmes qu'il a provoquées, mais qu'il espère sécher un jour, si Dieu veut, il la conjure de supporter avec autant de calme et de sérénité que possible l'orage qui passe, et s'efforce de lui inspirer une fermeté qu'il ne possède pas lui-même. Son âme, toujours agitée, l'a entraîné comme fatalement dans ce voyage avec l'idée duquel il n'avait d'abord que joué. Mais Dieu sait combien le cœur lui saigne au moment du départ ! Car tout est sombre dans l'avenir ; il ne sait ce qu'il doit désirer, espérer ou craindre. Peut-être, après tout, qu'un bien sortira de la situation embarrassée où il se trouve. Ah ! si quelque jour il possédait le modeste sort qu'il convoite, une femme, une maison et la liberté ! Et il conclut cette lettre attristée, troublée, presque désespérée par ces mots : « Espérons, ayons confiance dans le Ciel et en nous (1). » On sent que le consolateur aurait besoin d'être consolé, et que Kleist devrait se calmer lui-même avant de tranquilliser les autres. Tout à la fin de la lettre, il recom-

---

(1) Biedermann, p. 176 et suiv., passim.

mande à Wilhelmine de perfectionner son éducation, et lui promet de lui écrire de Dresde dans huit jours environ.

Kleist tint sa promesse, ou du moins il ne fit pas trop attendre sa lettre. Dans les derniers jours d'avril ou les premiers de mai, il part de Berlin, en compagnie d'Ulrique, dans une voiture à lui, et avec son cocher. C'est à Dresde qu'il s'arrête d'abord, et, dès le 4 mai, il écrit à Wilhelmine, et lui narre l'impression profonde qu'a faite sur lui cette belle vallée de l'Elbe, vue de la *Brühlische Terrasse*, et ce large fleuve qui se tourne si vite pour donner un baiser à Dresde, puis, lorsqu'il l'a donné, s'empresse de continuer sa course. C'est un tableau de Claude Lorrain qui s'est déroulé à ses pieds. Et pourtant, malgré ce beau paysage, il est triste. Car il songe à Wilhelmine, à sa douleur, aux doutes qui doivent la tourmenter. Depuis son départ de Berlin, il n'a pas passé, dit-il, une heure véritablement agréable. Car il n'a personne à qui il puisse se confier. Ce qui lui tient le plus au cœur est précisément ce qu'il ne peut pas dire à Ulrique, dont l'humeur gaie et aventureuse répond si peu aux besoins de son âme (1).

Cette tristesse calme, presque résignée, se retrouve dans la lettre qu'il écrit de Leipzig, le 21 mai. Il s'excuse au début de n'écrire pas plus souvent. Mais il craint, chaque fois qu'il prend la plume, d'attrister davantage, par son humeur mélancolique, celle qu'il voudrait consoler. Pourtant il faut bien qu'il écrive, et il va d'abord conter à Wilhelmine son séjour à Dresde. Nous traduisons en entier les deux pages où Kleist parle de Dresde, parce qu'elles nous paraissent fort importantes pour l'histoire de son âme.

« Je doute de rencontrer dans le voyage que j'entreprends, même en y comprenant Paris, une ville dans laquelle les distractions soient aussi faciles et agréables qu'à Dresde. Rien ne pouvait si bien m'écarter, sans ancien souvenir, du triste champ de la science, que les œuvres d'art entassées dans cette ville. La galerie de tableaux, les copies en plâtre, le cabinet des antiques, la collection de gravures, la musique d'église dans l'église catholique, étaient autant d'objets

(1) Biedermann, p. 179 et suiv.

dont on jouit sans le secours de la raison, et qui agissent uniquement sur les sens et le cœur. J'éprouvais une vive satisfaction à entrer ainsi, pour la première fois, dans ce monde tout nouveau pour moi et plein de beauté. J'ai visité chaque jour les modèles grecs et les chefs-d'œuvre italiens, et, chaque fois que je suis entré dans la galerie, je me suis arrêté des heures entières devant le seul Raphaël de la collection, devant cette Vierge dont le sérieux est sublime, dont la grandeur est silencieuse, et dont les traits me rappelaient à la fois deux êtres aimés. Combien de fois, lorsque, dans mes promenades, je rencontrais de jeunes artistes assis, la planche sur les genoux, le crayon à la main, occupés à copier la belle nature, oh! combien de fois j'ai envié le sort heureux de ces hommes qui ne sont tourmentés par aucun doute au sujet du vrai, lequel ne se trouve nulle part, et vivent seulement dans le beau, qui lui du moins se révèle à eux par instants, bien que ce soit seulement comme idéal. Je demandai un jour à l'un d'eux si, en admettant d'ailleurs qu'on ne fût pas sans talent, on pouvait bien se consacrer à l'art avec succès à l'âge de 24 ans. Il me répondit que Wouvermann (1), l'un des plus grands paysagistes, n'était devenu artiste qu'à quarante. Mais nulle part je ne me sentis touché plus profondément que dans l'église catholique, où la musique la plus grande et la plus élevée vient s'ajouter aux autres arts pour remuer puissamment le cœur. Ah ! Wilhelmine, notre office divin n'existe pas. Il ne parle qu'à la froide raison ; mais une cérémonie catholique parle à tous les sens. Au milieu, devant l'autel, un homme vulgaire s'agenouillait à chaque instant sur ses degrés inférieurs, entièrement isolé des autres, la tête courbée sur les degrés supérieurs, priant avec ferveur. Aucun doute ne le tourmentait ; il croit. J'avais un désir inexprimable de me prosterner à ses côtés, et de pleurer. Ah ! seulement une goutte d'oubli, et je deviendrais catholique avec ravissement (2). »

---

(1) C'est l'orthographe de Kleist. Philips Wouwermann ou Wouwermans, peintre hollandais, vécut de 1620 à 1668. Pour lui le paysage devint un fond de tableau destiné à faire ressortir une action. Peut-être s'agit-il ici de Pieter, l'un de ses frères, également peintre paysagiste (1625-1683).

(2) Biedermann, p. 183-185.

Remarquons les progrès qui se sont accomplis dans l'âme de Kleist. Lorsque, quelques mois auparavant, il était passé par Dresde dans son voyage à Würzbourg, il avait négligé de profiter des nombreuses richesses artistiques que possède cette ville, notamment de la galerie de tableaux, une des plus célèbres de l'Europe. La nature lui avait suffi. A présent, il unit l'amour de l'art à celui de la nature. Ce goût des beaux tableaux et des belles statues ne lui est du reste pas particulier. Les écrivains d'alors avaient compris que toutes les formes du beau se tiennent. Trois ans avant l'époque où Kleist se rendait chaque jour au musée de Dresde, c'est-à-dire en 1798, les Schlegel, en compagnie de Schelling et de Gries, en avaient pour ainsi dire pris possession, y passaient presque toutes leurs matinées, traînant après eux Fichte qu'ils initiaient aux secrets de l'art en lui imposant leurs opinions (1). Avant eux, Gœthe avait cru nécessaire à son développement intellectuel de se transporter en Italie (1786-1788), pour y étudier les chefs-d'œuvre de l'art sous le ciel qui leur avait donné naissance ; et là, loin des brumes de l'Allemagne, il s'était, à la suite de Winckelmann, enthousiasmé pour les belles formes de la sculpture grecque, et aussi pour les belles peintures de l'époque classique de la Renaissance. C'est en Italie que sa transformation poétique s'était achevée, et que l'auteur de *Werther* était devenu celui d'*Iphigénie* et du *Tasse*. Or, ce sont précisément les chefs-d'œuvre grecs et le seul Raphaël de la collection de Dresde qui excitent surtout l'admiration de Kleist. Il y a plus. Tandis que cet amour de l'art se traduisit surtout chez Gœthe, esprit pondéré et classique, par un retour aux formes grecques, et fit de lui une sorte de païen, il produisit chez d'autres esprits, plus mobiles ou plus rêveurs, qui s'attachèrent plutôt aux chefs-d'œuvre italiens, ou en général aux productions artistiques du moyen âge, un effet tout opposé, et les ramena plus ou moins vers l'Eglise catholique. Wackenroder, l'auteur des *Epanchements d'un moine ami de l'art* (1797), Tieck son ami, et Guillaume Schlegel s'arrêtèrent à mi-chemin, et se contentèrent d'admirer l'action bienfaisante exercée

---

(1) Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz* etc., IV, p. 52, Berlin, 1890.

sur l'art par le catholicisme et ses imposantes cérémonies. Mais certains romantiques, suivant l'exemple donné par Winckelmann, ne s'en tinrent pas là. Sans parler de Frédéric-Léopold Stolberg, qui n'appartient pas à l'école, et qui se convertit en 1800 au catholicisme, Frédéric Schlegel se convertit à Cologne après son départ de Paris en 1804 (1) en compagnie de Dorothea Veit, devenue sa femme; Zacharias Werner en 1811, Brentano en 1818. Or cette tendance vers le catholicisme est bien marquée dans la lettre de Kleist, qui serait, dit-il, devenu catholique avec ravissement, et cela sous l'influence de l'art et des cérémonies catholiques. Cette tendance est d'autant plus curieuse chez lui que, quelques mois avant, dans une lettre écrite de Würzbourg à Wilhelmine le 11 septembre 1800, il s'exprimait d'une façon narquoise et défavorable sur le catholicisme, les cérémonies religieuses en général, et les cérémonies catholiques en particulier (2).

Ainsi Kleist cède à son insu à l'action du milieu qui l'entoure. Les sentiments esthétiques envahissent son âme, et avec eux un certain penchant pour le catholicisme qui se retrouvera plus tard dans la *Sainte Cécile*. La science lui est devenue odieuse, et même indifférente. Ainsi, à Freiberg, il descend dans la mine avec sa sœur, mais sans prendre aucun intérêt à la chose, seulement pour pouvoir dire plus tard qu'il a visité la mine. Il n'écoute que d'une oreille distraite les renseignements qu'on lui donne sur la nature et l'étendue de l'exploitation. Tous ces détails, qui l'auraient si vivement intéressé jadis, le laissent froid. En revanche, et malgré le peu d'attrait que les relations nouvelles ont pour lui, car elles ne font qu'embrouiller davantage notre existence, il fait, par l'intermédiaire d'un parent, le lieutenant d'Einsiedel, la connaissance de la famille de Schlieben, composée d'une veuve, d'un fils et de deux filles, et s'éprend de l'aînée, Caroline. La famille était pauvre, quoique de bonne noblesse, et les jeunes filles se nourrissaient

---

(1) La chose ne fut connue qu'en 1808. Koberstein, *Gesch. der deutschen Nationallitteratur*, IV, p. 391, Leipzig, 1873.

(2) Biedermann, p. 64 et suiv.

en secret du travail de leurs mains. La cadette, Henriette, pour laquelle Kleist ressentit plus tard des sentiments plus tendres, était, suivant lui, le vrai type de la jeune fille allemande. L'aînée, Caroline, qui s'occupait de peinture et copiait des tableaux au Musée, était déjà fiancée à un jeune peintre et graveur nommé Lohse, qui vivait alors à Paris. Aussi Kleist, déjà fiancé lui-même à Wilhelmine, se rend-il parfaitement compte des limites fixées à l'affection qu'il éprouve pour elle, affection née d'une sympathie mutuelle. Il songe si peu à abandonner Wilhelmine qu'il lui raconte sa romanesque aventure. Aussi ne fuit-il pas un danger qu'il se sent la force d'éviter. Il se laisse aller sans réserve aux charmes de cette société féminine. Le sort des deux jeunes filles lui paraît touchant. Elles sont pauvres, aimables et bonnes. Caroline deviendra son amie. Arrivé à Paris, il lui rappellera les délicieuses soirées qu'ils ont passées ensemble à Dresde à plaisanter ou à rêver; comment ils ont admiré ensemble, du pont de l'Elbe, de beaux couchers de soleil, devisé de la Grèce, et admiré l'auguste sérénité de la madone Sixtine; comment enfin ils se sont promis un souvenir éternel (1). Ces rêveries sentimentales auraient pu à la longue prendre un caractère plus alarmant pour Wilhelmine; en effet, lorsque Kleist partit de Dresde, l'une des deux sœurs, probablement Caroline, car Kleist ne la nomme pas, pleurait de tout son cœur.

A côté des affections féminines, l'idylle trouve tout naturellement sa place. Kleist raconte une promenade qu'il a faite sur l'Elbe, vers la Bohême, et nous la raconte en peintre et en poète. La nature s'anime sous son pinceau ; l'Elbe, serré de près par les rochers qui le bordent en cet endroit, éveille en lui l'image d'une jeune fille qui, poursuivie par des hommes, se glisse en rougissant du milieu d'entre eux (2). Il aperçoit sur les rives des cabanes de pêcheurs et de vignerons, et il envie le sort de ces gens qui vivent du milieu de la belle et simple nature. « Leur sort, dit-il, me semblait touchant et séduisant plus qu'on ne peut dire : la petite cabane solitaire sous le rocher qui la

(1) Bülow, p. 188.
(2) Biedermann, p. 187.

protège, le fleuve qui donne à la fois la fraîcheur et la nourriture, des joies qu'aucune idylle ne peut peindre, des désirs qui ne s'envolent pas au-delà du sommet des montagnes environnantes (1). » Voilà le repos qui l'enchante et l'attire.

Retenu par les agréments de la ville et de ses environs, peut-être aussi par la société de Caroline Schlieben, Kleist était resté à Dresde plus longtemps qu'il ne se l'était proposé d'abord. Il partit enfin, et une lettre écrite de Gœttingue à Wilhelmine le 3 juin 1801 nous fait connaître la suite de son voyage, et aussi l'état de son âme à ce moment. Si inquiet qu'il soit encore, on voit que son avenir se débrouille peu à peu devant lui, et qu'il trouvera la solution de l'énigme qu'il cherche. Wilhelmine s'était plainte que Kleist, tout en lui racontant l'extérieur de son voyage, ne lui dît rien de ses sentiments intimes. C'est à ce reproche qu'il répond tout d'abord : « Ce que tu demandes est facile, écrit-il, quand tout est clair et lucide dans l'âme, quand il nous suffit de jeter les yeux en nous-mêmes pour y lire bien nettement. Mais là où les pensées luttent avec les pensées et les sentiments avec les sentiments, il est difficile de dire ce qui règne dans le cœur parce que la victoire est encore indécise (2). » Et il exprime avec une comparaison prétentieuse et pédante l'état de désordre où est son âme. Puis il reprend : « Je commence à croire que l'homme n'est pas sur la terre uniquement pour penser. Je sens que le travail sera la seule chose qui pourra me rendre plus tranquillle. Tout ce qui m'inquiète est l'impossibilité de fixer un but à mes efforts, et la crainte, si je m'en assigne un faux par précipitation, de manquer ma vocation, et de gâter ainsi toute une existence. Mais, sois tranquille, je trouverai le bon. Je considère comme faux tout but que la pure nature n'assigne pas à l'homme. J'ai comme une idée du bon.... Pourtant, laisse-moi plutôt me taire sur ce qui, même en moi, est encore indistinct (3). » On voit par là les progrès que font en Kleist les idées d'action, de pro-

(1) Biedermann, p. 187.

(2) Bied., p. 189.

(3) Bied., p. 190.

duction, et comment l'amour désintéressé de la science, de la pensée, cède peu à peu la place au désir d'une occupation positive, de la création.

Plus loin l'auteur nous raconte la suite de son voyage. Il nous dit comment il s'en va, avec sa sœur, à la manière des anciens chevaliers, échangeant un mot joyeux avec les passants ; comment, à Leipzig, Ulrique a assisté avec lui, vêtue en homme, à une leçon du physiologiste Plattner, avec le consentement du professeur qui a voulu éviter le trouble que la présence d'une femme aurait pu occasionner dans l'auditoire. Cette fantaisie d'Ulrique s'accorde bien avec son caractère original et aventureux. Puis c'est, à Halberstadt, la visite faite au vieux poète Gleim (1), qui les reçoit à bras ouverts, à cause du nom qu'ils portent, parce qu'il croit voir en Kleist un neveu de son ami Ewald de Kleist, et qui a le bon goût, lorsqu'il a reconnu sa méprise, de ne rien changer à la cordialité de son accueil. Notre auteur nous raconte même, d'après Gleim, la manière piquante dont Gleim et Ewald de Kleist firent connaissance, et comment, d'une mauvaise poésie de Gleim, naquit l'amitié touchante qui unit les deux poètes. Kleist et Ulrique firent ensuite l'ascension du Broken. C'est de Gœttingue, avons-nous dit, que la lettre est écrite : « Aujourd'hui, écrit Kleist en finissant, nous sommes invités à un bal, où les pieds sauteront tandis que le cœur pleure (2). » La note triste revient à la fin comme elle était au début de la lettre.

Les détails sur la suite du voyage nous sont donnés par des lettres écrites de Paris soit à Caroline de Schlieben, soit à Wilhelmine. Kleist et sa sœur passèrent par Cassel, puis par Francfort-sur-le-Mein. C'est dans le voisinage de cette ville qu'ils faillirent périr dans un accident de voiture. Leurs chevaux s'effrayèrent en entendant braire un âne ; ils furent jetés sur le sol,

---

(1) Gleim (1719-1803) est un des poètes de l'école de Halle. Il a laissé des poésies anacréontiques et patriotiques (*Chants de guerre d'un grenadier prussien*, 1758). C'est une physionomie sympathique. L'appui qu'il prêta aux jeunes poètes lui valut l'appellation de « Père Gleim ». Ewald de Kleist avait été son ami.

(2) Bied., p. 194.

mais sans se faire aucun mal. Le destin, paraît-il, n'a pas voulu d'eux à ce moment. Il n'en est pas moins vrai que leur vie a été suspendue à un cri d'âne (1). A Mayence, ils s'embarquèrent pour descendre le Rhin en bateau jusqu'à Cologne. Kleist décrit avec enthousiasme les sites enchanteurs qui s'offrent à leurs regards, et le cours imposant du fleuve, que les rochers regardent d'en haut avec admiration et étonnement, tandis qu'il reproduit leur noire image dans son clair miroir. Cette descente du Rhin faillit encore leur être fatale. Après Coblenz, ils furent surpris par une tempête qui mit leurs jours en danger, et le voisinage de la mort lui inspira de profondes réflexions que nous trouvons dans une lettre écrite de Paris à Wilhelmine : « Ah ! il n'y a rien de plus horrible que cette crainte de la mort. La vie est le seul bien qui n'ait quelque valeur pour nous que quand nous ne l'estimons pas. Il est méprisable quand nous ne pourrions pas en faire l'abandon facilement, et celui-là peut seul le faire servir à de grands desseins qui y renoncerait aisément et avec joie. Celui qui l'aime tendrement est déjà mort moralement ; car sa plus grande force vitale, le pouvoir de le sacrifier, est en décomposition tant qu'il en a soin. Et pourtant, oh ! combien est insaisissable la volonté qui règne sur nous ! Cette chose énigmatique que nous possédons sans savoir à qui nous la devons, qui nous conduit nous ne savons où,..... ne sommes-nous pas forcés de l'aimer par une loi de la nature ? Nous devons trembler devant l'anéantissement, qui pourtant ne doit pas être si douloureux que l'est souvent l'existence, et bien des gens qui déplorent le triste présent de la vie doivent l'entretenir par le boire et le manger, et empêcher de s'éteindre une flamme qui ni ne les éclaire, ni ne les échauffe (2). »

Du reste, Kleist semble avoir été mécontent pendant tout ce voyage. Il n'écrit pas à sa famille, rarement à sa fiancée. Ce qui lui pèse surtout, c'est la présence d'Ulrique, à qui il ne peut pas

---

(1) Bülow, p. 198.

(2) Bied., p. 202 et 203.

communiquer toutes les pensées et les émotions qui l'agitent. De Mannheim, les deux voyageurs se rendirent à Strasbourg vers le milieu de juin. Ils avaient l'intention de voir la Suisse avant d'aller à Paris. Mais on leur vanta tellement les fêtes qui devaient avoir lieu le 14 juillet à Paris, où on devait célébrer grandiosement la paix conclue à Lunéville en février, qu'ils se décidèrent à laisser là la Suisse et à se rendre directement à Paris (1). Ils partirent le 20 juin, dévorèrent la route, et arrivèrent à Paris dans les premiers jours de juillet.

(1) Biedermann, p. 196 et 197.

## CHAPITRE VI

### KLEIST A PARIS

Kleist était venu à Paris sous le prétexte d'étudier les sciences naturelles (Naturwissenschaften) qui comprennent chez les Allemands nos sciences physiques et notre histoire naturelle. En effet, en 1801, ces sciences brillaient en France d'un vif éclat. Sans doute, pour la physique, c'étaient des étrangers, les Italiens Galvani et Volta, qui étaient à la tête du mouvement, Gay-Lussac n'ayant pas encore fait ses plus célèbres découvertes; mais, en chimie, les Français tenaient le premier rang. Lavoisier, mort sur l'échafaud en 1794, avait véritablement créé cette science, et laissé de nombreux et vaillants élèves, Berthollet, Fourcroy, Vauquelin, Chaptal. En histoire naturelle, Lacépède donnait comme suite à son *Histoire des Reptiles* (1789) celle *des Poissons* (1798-1803). Lamarck, Geoffroy-Saint-Hilaire s'illustraient eux aussi par des travaux de zoologie. Cuvier avait, en 1795, publié son *Mémoire sur la classification des mammifères*, et, en 1798, ses *Tableaux élémentaires de l'histoire naturelle des animaux*. Dans ses *Leçons d'anatomie comparée* (publiées de 1800 à 1805), il posait sa loi de la corrélation des formes, grâce à laquelle il allait reconstituer les êtres préhistoriques et fonder la paléontologie. Enfin, Laurent de Jussieu, fidèle aux traditions de sa famille, avait fait paraître d'importants travaux sur la botanique. On comprend donc

que la raison invoquée par Kleist ait paru sérieuse au ministre prussien qui lui avait accordé son passe-port, et que les savants allemands se soient aussi laissé prendre en lui donnant des lettres de recommandation pour des savants français.

Mais, nous le savons, la raison donnée par Kleist n'était qu'un prétexte. Il voulait, avant tout, s'éloigner de Berlin. Il est vraisemblable toutefois que le désir de voir Paris s'alliait chez Kleist à celui de quitter Berlin, et que ce désir dut se développer en lui sous l'action de sa sœur lorsqu'il eut dû l'accepter comme compagne de route. En effet, depuis Louis XIV, Paris, la capitale de la civilisation, avait exercé sur les Allemands une attraction persistante. Même après que les Suisses et Lessing eurent combattu en Allemagne le goût littéraire français représenté par Gottsched, les idées philosophiques de Voltaire, de Diderot et surtout de Rousseau continuèrent à maintenir l'influence française au delà du Rhin, d'autant plus que, malgré Lessing et Klopstock, Frédéric II demeurait toujours, au point de vue littéraire, un disciple fidèle des écrivains français. Quand, plus tard, les théories philosophiques venues de France commencèrent à se traduire en faits dans le pays même où elles étaient nées, les Allemands saluèrent dans la Révolution une ère nouvelle. Klopstock, Schiller, nommés citoyens français, le comte Léopold de Stolberg, l'historien Jean de Müller, le voyageur et naturaliste Georges Forster, les philosophes Kant et Fichte suivirent non seulement avec intérêt, mais encore avec sympathie, souvent avec enthousiasme, les événements qui se déroulaient sur les bords de la Seine. Quelques-uns même se mêlèrent au mouvement. Anacharsis Clootz vint pérorer à Paris. Georges Forster devint à Mayence le chef du parti français. Il est vrai que les sentiments se modifièrent à la suite des excès de la Terreur et des conquêtes de la République. Stolberg, Jacobi, Klopstock, Gleim, Kant, Wieland, Gœthe (dans *Hermann et Dorothée*) condamnèrent plus ou moins sévèrement la politique intérieure et extérieure de la Convention. Forster mourait désespéré à Paris en 1794. Mais la vivacité même des critiques prouvait à quel point les Allemands s'intéressaient aux choses de France.

Aussi, dès que la tourmente révolutionnaire fut passée, et

qu'il n'y eut plus de danger à voyager en France, bon nombre d'Allemands vinrent-ils visiter ce peuple qui venait de jouer un drame terrible avant d'écrire une grandiose épopée. Plusieurs auteurs célèbres d'Outre-Rhin se succédèrent alors à Paris : Frédéric Schlegel, qui y vint en compagnie de Dorothea Veit ; Guillaume de Humboldt, l'ami de Schiller et de Gœthe ; son frère Alexandre, le voyageur et le futur auteur du *Cosmos ;* Arndt, qui devait s'illustrer par des poésies patriotiques ; Uhland, le futur chef de l'école souabe ; le jurisconsulte Savigny, Jacob Grimm, qui devait, avec son frère Guillaume, fonder la science de la vieille langue et des antiquités germaniques.

Du reste, ceux d'entre eux qui y vinrent à la même époque que Kleist ne virent ni les scènes de la Convention, grandes dans leur horreur, ni l'éclat de la France impériale. L'ordre était rétabli dans la rue et la sécurité régnait dans le pays. Mais les bouleversements profonds, les déplacements de fortune avaient développé une corruption qui se donna libre cours sous le Directoire et qui ne disparut ensuite que lentement. Aussi ne faut-il pas s'étonner, surtout si l'on tient compte de la différence de caractère des deux peuples, que plusieurs des Allemands qui visitèrent la France à cette époque aient été fortement désillusionnés et aient exprimé des jugements sévères. « Le seul défaut de Paris, écrit Dorothea Veit en 1804, c'est qu'il s'y trouve passablement de Français (1). » Elle avait dit deux ans auparavant : « Nous ne vivons qu'avec les Allemands ; car on ne peut s'imaginer combien les Français sont bêtes (2). » C'est à peine si Frédéric Schlegel admettait pour M^me^ de Staël « totalement française (3) », écrit-il, les circonstances atténuantes. Et ces jugements ne sont pas isolés. Mais peu furent aussi durs que celui de Kleist.

Aussi bien arrivait-il dans une situation d'esprit qui lui permettait peu de voir en beau Paris et la société parisienne. Pour

---

(1) Julian Schmidt, *Geschichte* etc., IV, p. 182.

(2) Ibid., p. 180.

(3) Ibid., p. 183.

qu'un étranger se plaise à Paris, il faut qu'il ait cette largeur de vues qui nous permet de comprendre des idées nouvelles, et cette facilité d'impressions qui nous fait, sinon adopter, du moins admettre des mœurs toutes différentes des nôtres. Il faut, en un mot, que l'intelligence et le cœur soient assez ouverts pour saisir et goûter, et que le caractère ne soit point assez formé pour résister. De là vient que les jeunes étrangers s'abandonnent vite au grand courant parisien, et que les gens d'un certain âge, qui portent plus forte l'empreinte nationale, peu sensibles au bien, très habiles à découvrir le mal, sont choqués, veulent réagir, et se rebutent bien vite dans cette lutte inégale. L'étranger qui veut se plaire à Paris doit être disposé à se soumettre; s'il veut garder sa personnalité, il subit la ville et s'en dégoûte. Kleist était jeune encore. Mais c'était déjà un caractère tout fait, avec des idées bien arrêtées sur la plupart des questions. Il s'était forgé, sur les hommes et les choses, des opinions bien nettes auxquelles il tenait comme à son propre bien, et il arrivait disposé, non à adopter à l'aveugle, mais à regarder et à juger.

La lettre qu'il écrit à Caroline le 18 juillet 1801, huit jours après son arrivée, est, à cet égard, bien intéressante. Qu'on se figure un jeune Allemand de vingt-quatre ans transporté tout d'un coup, du fond de la Prusse, en plein Paris. A défaut d'admiration, quel ne sera pas son étonnement dans cette ville grandiose, active, intelligente! Quelle impression profonde n'éprouvera-t-il pas, et en même temps quel besoin d'écrire ce qu'il aura vu, entendu, senti et pensé! Rien de tout cela dans la lettre du 18 juillet. Kleist a vu et pensé beaucoup depuis les huit jours qu'il est à Paris. Il pourrait couvrir de ses impressions une main de papier (1). Mais il ne paraît pas tenir à raconter des scènes qui ne l'ont que médiocrement intéressé. La grande ville lui a paru pâle, terne, fade (2) avec ses toits d'ardoise et ses cheminées informes. Dans la hâte affairée des passants, il n'a vu que l'égoïsme

(1) Bülow, p. 195.
(2) Bülow, p. 191.

de gens qui ne s'occupent pas les uns des autres (1). Enfin il a assisté à la fête du 14 juillet, et constaté avec étonnement que des sectateurs de Rousseau ne savaient donner à leur fête de la liberté qu'un aspect carnavalesque (2). C'est là tout ce que Kleist dit de Paris. Le reste de la lettre, les cinq sixièmes environ, est consacré à autre chose. Kleist ne s'abandonne nullement au spectacle qu'il a sous les yeux. Il ne l'observe que pour le critiquer. Son esprit et son cœur sont ailleurs. A Dresde d'abord, où il a laissé Caroline et sa charmante sœur; à Dresde, où l'Elbe majestueux caresse amoureusement la ville; puis dans toutes les cités de l'Allemagne qu'il a traversées, et surtout dans cette belle vallée du Rhin où le grand jardinier a évidemment travaillé *con amore* (3). Quelle belle description le futur poète nous fait de ces deux fleuves ! Comme la nature s'anime sous sa plume et prend conscience d'elle-même ! Cette habitude de prêter aux êtres inanimés des sentiments humains paraît devenir un véritable procédé chez Kleist. En même temps, le philosophe et le penseur ne perdent pas leurs droits. Des thèmes moraux sont traités ou esquissés. « On reconnaît l'homme à sa raison; mais si l'on ne reconnaît pas la femme à son cœur, à quelle autre chose la reconnaît-on ? (4) » « Il est si humain de sentir et d'aimer (5). » « Mais sentir, est-ce être heureux ? (6) » Puis reviennent les doutes, les incertitudes de Kleist sur son avenir. Il ne sait où il ira se fixer. Il pense qu'il ne retournera jamais dans sa patrie. « Ah ! s'écrie-t-il, tout est sombre, sombre. J'espère quelque chose de bon; mais je suis préparé au pire (7). » La lettre finit sur ce ton mélancolique; il ne la rouvre que pour raconter l'accident de voiture de Francfort.

Ainsi, arrivé à Paris depuis huit jours, Kleist vit en lui-même et

---

(1) Bülow, p. 192.
(2) Bülow, p. 195.
(3) Bülow, p. 194.
(4) Bülow, p. 189.
(5) Bülow, p. 190.
(6) Bülow, p. 190.
(7) Bülow, p. 196.

dans cette Allemagne où il déclare ne pas vouloir retourner, mais où il a laissé tant de souvenirs. Il ne connaît pas Paris, et vraiment il n'a pas eu le temps de le connaître. Mais déjà il ne l'aime pas, et il s'en fatiguera de plus en plus, à mesure qu'il le connaîtra davantage.

Pour le moment, il rêve à son avenir, se rappelle Wilhelmine, qu'il a laissée seule en Prusse, désorientée par son étrange départ, et se livre à des réflexions où l'amertume alterne avec l'espérance. Dans la lettre qu'il écrit à sa fiancée le 21 juillet, trois jours après celle dont nous venons de parler, il n'est absolument pas question de Paris. On dirait que Kleist se trouve dans quelque petite ville sur laquelle il n'aurait rien à dire. Du reste, il ne pense pas que Wilhelmine puisse s'intéresser à autre chose qu'à ce qui l'intéresse lui-même, son amour et son avenir. Il lui demande pardon de son brusque départ, de ses lettres si rares et si désordonnées, lui dépeint l'état de son cœur. Il lui semblait pendant son voyage, dit-il, qu'il n'atteignait nullement le but qu'il s'était proposé, le calme et le bonheur, et qu'il courait au devant d'un abîme (1). Il s'est souvent demandé s'il ne devait pas renoncer à Wilhelmine au lieu de l'y entraîner avec lui. Mais renoncer à Wilhelmine, n'est-ce pas compromettre leur bonheur à tous deux ? Et, peu à peu, l'orage se calme, le ton de la lettre change ; il semble qu'une aurore se lève : « Y a-t-il, dit Kleist, une nuit qui dure toujours ? (2) » Ne peut-il pas redevenir heureux ? « N'ai-je pas, s'écrie-t-il, du talent, du cœur et de l'esprit, et ma force est-elle abattue pour toujours ?.... Il est certain que tôt ou tard, mais certain qu'un jour un gai matin se lèvera pour moi. Je mérite de n'être pas malheureux, et ne le resterai pas toujours (3). » Mais le bonheur peut se faire attendre quelque temps, et Wilhelmine a besoin de constance. Puis, au lieu de donner des nouvelles de Paris, où il est depuis onze jours, Kleist, dont la pensée s'attarde en Allemagne, raconte les deux accidents qui ont mis sa vie en danger, celui de Francfort et la tempête qu'il a essuyée sur le Rhin, et fait suivre ces

(1) Biedermann, p. 198.
(2) Bied., p. 199.
(3) Bied., p. 200.

récits de réflexions lugubres sur cette chose énigmatique qu'on nomme l'existence. Mais, pour ne pas terminer sur des pensées aussi désolantes, il conseille la patience à Wilhelmine, en homme qui a foi en son avenir, et lui apprend qu'il a visité quelques savants français, assisté à quelques cours, et qu'il aurait beaucoup à faire à Paris si la science l'intéressait autant qu'autrefois. Ces dernières lignes seules rappellent l'endroit d'où la lettre est écrite.

Toutefois, si Kleist parle si peu de Paris dans ses premières lettres, ce n'est pas qu'il n'observe point. Il sort peu sans doute (1) ; il n'est pas de ceux qui aiment à se répandre au dehors; il préfère la réflexion à laquelle on se livre seul, dans le silence du cabinet. Mais, quelles que soient ses préoccupations, bien qu'il ne s'abandonne pas à la vie française, il ne vit point complètement en dehors de la société et du mouvement parisiens. Il est arrivé muni de lettres de recommandation pour quelques savants. Alexandre de Humboldt, qui retourna peu après en Allemagne, et le marquis de Lucchesini, italien d'origine, mais alors ambassadeur de Prusse à Paris, lui ont procuré quelques relations. Il voit chaque jour Madame Le Français, fille du célèbre astronome Lalande, jadis chargé d'une mission scientifique à Berlin. Enfin sa sœur Ulrique, moins rêveuse, plus remuante et avide de nouveauté, l'arrache quelquefois à ses tristes monologues. Vêtue en homme, elle l'entraîne, sous ce déguisement qu'elle ne quitte jamais, loin du 21 de la rue Royer, où ils demeurent, dans les grandes artères et dans les faubourgs, assister aux manifestations de la joie populaire, ou même à la campagne, voir le Parisien s'ébattre dans ce qu'il croit être la nature. Elle doit bien le mener aussi quelquefois dans le monde; car Kleist juge et apprécie la conversation des Français. Avec le temps, les opinions du jeune Allemand se forment. A force de voir, un esprit de sa trempe finit par regarder, et comment regarder sans juger ? Ce jugement de Kleist sur Paris et les Français est contenu presque en entier dans la lettre qu'il adresse à Louise, sœur de Wilhelmine, le 16 août 1801.

Tout d'abord la ville est sale. Puis les habitants en sont vicieux :

---

(1) Biedermann, p. 223. Lettre du 10 octobre 1801 à Wilhelmine.

« La trahison, le meurtre, le vol sont ici des choses tout à fait insignifiantes..... L'inceste du père et de la fille, du fils et de la mère, un coup mortel donné entre amis ou parents sont des choses qui arrivent tous les jours, et que le voisin daigne à peine écouter (1). » On se demande où Kleist a puisé les nombreux renseignements qui semblent nécessaires pour établir une thèse aussi générale. Il dit bien qu'on a tout récemment volé 50,000 thalers à une femme, vol que, par parenthèse, Kleist pourrait se dispenser de faire connaître en Allemagne, où il intéressera sans doute médiocrement. Il est vrai qu'on retire chaque jour des noyés de la Seine, qu'on fait peu de cas à Paris de la vie humaine, et qu'au 14 juillet un cercle de fer tombé d'un ballon a tué deux personnes. Ce sont là évidemment des faits regrettables, mais qui ne paraissent pas justifier la terrible accusation du début, qui nous paraît un peu jeune et nous étonne chez Kleist à l'état de maturité intellectuelle où il est arrivé.

Kleist est plus intéressant et plus vrai quand il parle des habitudes des Français. Il dépeint avec humour la bousculade des rues, l'ennui que deux personnes éprouvent à Paris à se trouver trop longtemps ensemble, la légèreté avec laquelle le Français passe dans la conversation d'un sujet à un autre, et enlève en courant la fleur de chaque objet, au contraire de l'Allemand qui s'installe dans un thème comme s'il n'en devait plus sortir. Il y a un vrai sentiment du grotesque dans le passage où notre auteur parle des variations de la mode française, et de ces habits tantôt trop larges et tantôt trop étroits. Chemin faisant, l'ancien militaire s'étonne de voir le dédain profond que manifeste la société parisienne pour les héros de Marengo. Puis la verve de Kleist s'exerce sur cette chasse effrénée que le Parisien fait au plaisir, chasse qui ne lui permet de rentrer chez lui, bien avant dans la nuit, que lorsque sa gibecière est effroyablement pleine (2). Rassasié de bals, de concerts et de spectacles, le Parisien sort de sa ville contre nature (3), et va dans les faubourgs jouir des charmes

(1) Bülow, p. 215.

(2) Bülow, p. 218.

(3) Bülow, p. 220.

touchants de la vie champêtre. C'est là une illusion dont Kleist s'amuse encore agréablement, lui qui sent très vivement la vraie nature. Que ces gens sont loin d'en voir la haute et pleine majesté ! Et que leur sort est moins enviable que celui de deux amoureux qu'il a vus assis à côté l'un de l'autre, à l'ombre des arbres, dans le hameau de Chantilly ! Un post-scriptum badin où Kleist indique comment une dame doit mettre son bonnet ou son châle pour ressembler à une Parisienne « au dernier goût » termine cette lettre humouristique, intéressante, bien vraie par endroits, qui montre que Kleist ne voit pas moins le côté ridicule que le côté sérieux des choses, et que l'auteur de drames terribles pourra donner aussi une comédie burlesque.

Toutefois, en lui, c'est le sérieux qui l'emporte de beaucoup, non seulement à cause des habitudes philosophiques qu'a prises son esprit, mais encore à cause des dispositions particulières où il se trouve en ce moment. Il s'égaie un peu avec la sœur de Wilhelmine ; mais, quand il s'adresse à sa fiancée, les graves considérations reprennent le dessus. Nous en avons la preuve dans une lettre qu'il lui écrit le 15 août, la veille du jour où il écrivit le morceau entraînant que nous venons d'analyser. Les deux lettres partirent probablement en même temps. Mais le ton de la lettre à Wilhelmine est tout autre.

Les trois lettres écrites par Kleist à sa fiancée les 15 août, 10 octobre et 27 octobre ne laissent pas séparément une impression bien nette ; car elles sont pleines de sous-entendus ou de choses à double entente. Essayons de marquer ce qui se dégage de leur réunion.

Tout d'abord, Kleist ne veut plus absolument entendre parler de sciences. Les dépenses que le gouvernement français fait pour l'instruction scientifique de la nation, les établissements coûteux qu'il fonde, lui paraissent inutiles. Les sciences, sans doute, nous délivrent de la superstition. Mais rendent-elles vraiment l'homme plus heureux ? Sans être aussi radical que Rousseau, Kleist prétend que les sciences nous font autant perdre que gagner (1). Puis il est fatigué du monde et de sa manière bourgeoise de juger les choses : « Une

(1) Biedermann, p. 208.

série d'années, écrit-il, dans lesquelles j'ai pu réfléchir sur le monde en général, m'ont rendu très différent de ce que les hommes appellent le monde. Beaucoup de choses que le monde appelle respectables ne le sont pas pour moi. Beaucoup d'autres qui lui paraissent méprisables ne le sont pas pour moi (1). » Aussi lui est-il impossible d'accepter une fonction qui le forcerait à défendre ou même à maintenir les préjugés sociaux. Cette horreur du monde et de ses idées fausses se fait surtout sentir à lui dans ce Paris qui est la plus haute expression de la civilisation. Il se dégoûte vite de cette ville où rien ne répond à ses aspirations, où tout les combat. Résolu d'abord à passer encore l'hiver dans cette triste cité (lettre du 10 octobre), il se décide bientôt à quitter avant l'hiver une ville qui lui est devenue odieuse (lettre du 27 octobre), et à se retirer en Suisse sans tarder.

Nous voyons donc bien ce que Kleist ne veut plus. Il est plus malaisé de déterminer ce qu'il veut. Si l'homme n'est pas fait pour la science, il est fait pour l'action. Kleist revient à plusieurs reprises sur ce point d'une manière bien catégorique : « Oh, si tous ceux qui ont écrit de bons ouvrages avaient fait la moitié autant de bien, le monde marcherait mieux (2). » Mais qu'est-ce pour Kleist que faire quelque chose de bien ? S'agit-il de produire, précisons, de produire une œuvre littéraire ? Il semble que non d'après ce passage même. S'il voulait écrire des livres, il gagnerait certainement plus que ce dont il a besoin (3). Mais il lui répugne d'écrire des livres pour de l'argent. Agir bien, c'est agir conformément à la destinée de l'homme : « Il y avait chez les mages persans une loi religieuse d'après laquelle un homme ne pouvait rien faire de plus agréable à la divinité que de cultiver un champ, de planter un arbre, et d'avoir un enfant. C'est là ce que je nomme sagesse, dit Kleist ; et aucune vérité n'a encore poussé des racines si profondes dans mon âme que celle-ci ; c'est là ce que je dois faire, je le sais bien sûrement (4). »

(1) Biedermann, p. 221.
(2) Bied., p. 206.
(3) Bied., p. 223.
(4) Bied., p. 224.

Il veut devenir paysan, campagnard. Et le voilà qui se transporte en pensée vers la Suisse, où les gens sont clairsemés, où n'ont point pénétré tous les raffinements et tous les préjugés d'une civilisation qu'il abhorre. C'est là qu'il convie sa fiancée à le suivre. Ne seront-ils pas heureux ensemble, dans quelque petite hutte verte, où ils partageront leurs joies et leurs peines, associeront leurs efforts et élèveront leurs enfants. Sans doute il sent que son idée de se fixer en Suisse pourra passer aux yeux de Wilhelmine pour un accès nouveau d'une fantaisie surexcitée. Aussi s'efforce-t-il, après lui avoir montré les avantages de son projet (lettre du 10 octobre) de lui en faire goûter d'avance les agréments. Il semble ne pas douter qu'elle ne l'approuve. Mais, comme il a moins de confiance en ses parents, il la prie de ne leur en rien communiquer pour le moment. Il craindrait qu'ils ne le jugent comme Ulrique, qui s'est prononcée là-contre formellement, et ne veut plus s'associer à une existence dont l'étrangeté l'effraie.

Si maintenant on songe à l'époque prochaine où paraîtront les premières productions de Kleist, si on se reporte aux indications que nous avons signalées dans les précédents chapitres, on est forcé de se demander si, avec l'idylle qu'il propose à sa fiancée, Kleist lui dévoile bien le fond de son âme. Pour nous, voici comment nous nous expliquons les choses. Kleist se trouve désormais dans des dispositions créatrices, et nous ne doutons pas que ces dispositions ne se fussent déjà traduites en des essais qu'il cherchait en vain à dissimuler à sa sœur. Or Paris, avec son agitation, ne lui paraît pas un milieu favorable. D'autre part, Ulrique doute du talent de son frère, le voit avec regret s'engager dans la carrière d'écrivain, où, suivant elle, l'attend la déception, et elle combat son dessein par des objections qui l'exaspèrent. La Suisse sera pour Kleist un moyen de s'affranchir et de Paris et d'Ulrique. Mais comment vivre en Suisse sans Wilhelmine, et quelle joie ne sera-ce pas pour lui de peupler son isolement de cet être qui lui est cher ? Et peu à peu son imagination s'échauffe, sa tête se monte, le moyen devient un but lui aussi, et un but qui dissimule momentanément le premier.

C'est ainsi seulement que nous nous expliquons plus d'une phrase qui serait incompréhensible si nous n'admettions pas, derrière ces

rêves idylliques, des aspirations littéraires. Tout d'abord, la répugnance même qu'il éprouve à écrire des livres pour de l'argent prouve que la pensée d'utiliser le talent qu'il ressent en lui s'est présentée plus d'une fois à son esprit. Il voit bien qu'il doit un jour produire quelque chose, et il sait que plus d'un écrivain a trouvé en même temps, dans la carrière qu'il entrevoit, la gloire et le profit. Mais n'est-il pas honteux de subordonner la première au second ? Ce serait là déroger. Son étoile le guide plus haut et plus loin, et il a confiance en elle. De là le calme qui s'établit peu à peu dans son esprit, et dont il parle à plus d'une reprise. « Oui, depuis quelques semaines, il me semble que la tempête qui m'agitait s'est un peu calmée... Oh ! si tu pouvais jouir un peu du repos qui m'est échu en partage depuis quelque temps, si tu pouvais, en lisant cette lettre, être aussi une fois un peu joyeuse, comme je le suis maintenant en te l'écrivant ! Oui, peut-être bien bénirai-je encore ce voyage à Paris dont je ne puis rendre compte à personne et pas même à moi. Non à cause des joies que j'ai éprouvées ; car elles m'ont été mesurées avec parcimonie ; mais tous mes sens me confirment ici ce que mon sentiment me disait depuis longtemps, à savoir que les sciences ne nous rendent ni meilleurs, ni plus heureux, et j'espère que cela me conduira à une décision (1). » Et plus loin, dans la même lettre : « Il y a une dette qui pèse sur l'homme, à savoir, faire quelque chose de bien. Je distinguerai de plus en plus clairement cette vérité, je la ressentirai de plus en plus vivement, jusqu'à ce que la raison et le cœur imposent, de toute leur force, une décision à mon âme... Il me faut du temps ; car j'ai besoin de certitude et de sécurité dans l'âme pour la démarche qui doit décider de toute ma carrière future... Dispense-moi de m'expliquer plus clairement (2). »

Ne sommes-nous pas autorisés à penser que Kleist songe à employer les facultés inventives qu'il sent en lui ? Si la décision

---

(1) Biedermann, p. 205. Lettre du 15 août 1801.

(2) Bied., p. 209 et 210.

dont il parle était seulement de s'établir à la campagne avec Wilhelmine, si derrière ce que nous considérons comme un moyen ne se cachait pas un but plus relevé, ce pathétique ne serait-il pas déplacé ? Il se propose un objet plus humain (1) que les sciences, et il revient sur cette idée au début de la lettre du 10 octobre en des termes à peu près analogues. Il est vrai que la lettre finit par la révélation du plan qu'il a formé d'acheter une campagne en Suisse, et que l'ensemble reste, comme toujours, peu net. Mais pourquoi parler de cette sérénité qui l'envahit de jour en jour, de ce bonheur que la nature doit lui accorder, s'il n'a pas quelque chose de grand en vue ? « Par quel moyen dois-je chercher ce bonheur ? Je dois concéder que, pour l'instant, je ne suis pas, sur ce point, tout à fait d'accord avec moi-même, quoique mon cœur penche toujours vers un moyen unique qui l'emporte presque dans la balance (2). » Il ne parlerait pas ainsi de son projet de s'établir en Suisse. Car là-dessus il n'hésite pas. Plus loin, il se nomme une sorte de génie malheureux. Et quand il arrive au passage déjà cité sur le produit matériel qu'il pourrait tirer de sa plume, que de sous-entendus significatifs ! « Je me suis forgé un idéal. Mais je ne comprends pas qu'un poète puisse livrer le chant (3) de son amour à une masse aussi grossière que les hommes. Ils l'appellent bâtard. Toi, je voudrais bien te conduire dans la voûte où je conserve mon enfant solennellement, comme une vestale le sien, à la lueur de la lampe (4). » N'y a-t-il pas là l'anxiété naturelle d'un poète à ses débuts, qui doute encore de son génie et de ses forces, ou, tout au moins, hésite à exposer ses créations au jugement sévère, souvent inintelligent, du public ?

Pour conclure, nous dirons que Kleist, dans ses lettres de Paris, cache sûrement quelque chose à Wilhelmine ; que ce quelque chose, c'est la pensée, désormais à peu près arrêtée en lui, de pro-

---

(1) Biedermann, p. 210.

(2) Bied., p. 220.

(3) Bülow lit « l'enfant » (das Kind).

(4) Bied., p. 223.

duire des œuvres littéraires ; que c'est ainsi, au fond, qu'il entend pour lui l'action, cette action qui s'impose à tout homme bien autrement que des sciences arides ; que le voyage en Suisse n'est qu'un moyen qu'à certains moments il prend pour un but définitif, et que Kleist part de Paris bien résolu à être ce qu'il fut depuis, un poète et un créateur.

## CHAPITRE VII

### KLEIST EN SUISSE

*(De Novembre 1801 à l'automne de 1802.)*

---

Le séjour que Kleist fit en Suisse, comme il se l'était promis à Paris, est une époque décisive dans son existence. Trois faits principaux la signalent à notre attention : 1° la rupture avec Wilhelmine ; 2° la réalisation de l'idylle entrevue dès Paris ; 3° et surtout les premiers essais de production poétique. Une décision énergique rend Kleist maître de lui-même. L'hésitation cesse ; le poète se dessine, et nettement. Nous ne sommes plus réduits à des conjectures. Nous marchons en pleine lumière vers un but bien en vue.

Suivons les événements. Kleist part de Paris en novembre 1801, accompagné d'Ulrique et du peintre Lohse, le fiancé de Caroline, qui comptait faire en Suisse des études de paysage et y supplanter les peintres du pays. Ils font route ensemble jusqu'à Francfort-sur-le-Mein. Là, ils se séparent. Ulrique retourne à Francfort-sur-l'Oder. Kleist, en compagnie de Lohse, se dirige à pied vers la Suisse. Les deux compagnons de route passent successivement à Darmstadt, Heidelberg, Carlsruhe « bâtie en étoile », Strasbourg, puis se rendent à Bâle à travers l'Alsace française. « Il régnait une nuit noire, écrit Kleist à sa sœur le 16 décembre, lorsque j'entrai

dans la nouvelle patrie. Partout tombait une pluie silencieuse. Je cherchais des étoiles dans les nuages et roulais mille pensées. Car près de moi, comme au loin, tout était profondément sombre. Je croyais entrer dans une nouvelle existence (1). »

Kleist venait chercher à Bâle l'écrivain Henri Zschokke, qu'il avait probablement connu auparavant à Francfort-sur-l'Oder. Zschokke, plus tard romancier, et auteur des *Heures de piété*, était le fils d'un fournisseur de draps de l'armée, de Magdebourg, qui s'était enrichi dans la guerre de Sept ans. Né en 1771, Henri Zschokke avait par suite six ans de plus que Kleist. Tour à tour précepteur, fournisseur dramatique d'une troupe de comédiens ambulants, Privat-docent en 1792 à l'Université de Francfort-sur-l'Oder, il était venu en Suisse en 1795, enflammé par les idées démocratiques nouvelles, et plein d'illusions. Bien que grandement désappointé par son séjour en Suisse et par un voyage qu'il fit à Paris en 1797, il s'était fortement mêlé, à son retour en Suisse, aux événements politiques de la Confédération et avait obtenu en dernier lieu le poste de Statthalter à Bâle (2).

Au moment où Kleist arriva en Suisse, Zschokke, par suite d'un changement survenu dans la politique du gouvernement central de Berne, avait dû déposer sa charge de Statthalter de Bâle, et se retirer à Berne dans la vie privée. Aussi Kleist, après quelques jours passés à Bâle, se rendit-il à Berne. Il y retrouva Lohse qui, fatigué de son humeur fantasque, lui avait faussé compagnie dans une excursion à Liestal, et se raccommoda avec lui (3). Quant à Zschokke, séduit par la noblesse d'âme de notre auteur et par sa mélancolie silencieuse, il lui fit le meilleur accueil.

Kleist s'informa auprès de lui de la situation de la Suisse. Car il voulait toujours y acheter une propriété, prenait des renseignements sur la valeur des biens et lisait des livres d'agriculture. Sa sœur

---

(1) Koberstein, p. 60.

(2) Th. Zolling, *Heinrich von Kleist in der Schweiz*, ch. III.

(3) Voir dans Zolling, Édition, I, p. CVI et suiv., la lettre que Kleist écrivit à Lohse à cette occasion. Elle peint bien l'exaltation de son caractère.

l'ayant pressé encore une fois de retourner à Francfort-sur-l'Oder, il se montra très décidé au contraire : « Je suis visiblement né, lui écrit-il, pour mener une vie silencieuse... Je ne suis pas ce que les hommes pensent ; les espérances qu'ils ont conçues à mon sujet me pèsent. Ah ! il est impardonnable d'éveiller en nous l'ambition ; nous sommes la proie d'une furie... Je suis désormais si entiché de l'idée de cultiver un champ qu'il faudra bien que la chose se produise. Considère mon cœur comme un malade... Je crois que je suis sur la voie de la guérison... Je suis convaincu que cette occupation corporelle me rétablira complètement (1). » On le voit par les fragments de cette lettre. L'ambition n'est pas détruite au cœur de Kleist. Elle paraît, au contraire, plus forte que jamais. Mais, avant de répondre à l'attente des hommes, il éprouve le besoin impérieux de calmer les agitations de son cœur, de se rétablir physiquement et moralement, de recueillir et d'organiser, dans le silence de la vie champêtre, les forces dont il sent qu'il dispose.

Aussi bien Kleist ne se retira-t-il pas tout de suite dans un isolement complet, et ce fut un bonheur pour lui. Avant de se plonger dans une solitude dès lors féconde, mais qui, au début, aurait pu être dangereuse pour lui, l'aigrir et l'indisposer davantage contre lui-même, il eut la chance de rencontrer en Suisse les relations littéraires qui devaient exciter et enhardir son génie. Zschokke, avons-nous dit, accueillit Kleist avec la plus grande cordialité dès son arrivée à Berne. En dehors de la sympathie que pouvait éveiller en Zschokke le caractère de Kleist, il y avait, entre les deux hommes, de nombreux points de contact. Tous deux étaient autodidactes et musiciens. Tous deux étaient Prussiens, et même Zschokke était presque un compatriote de Kleist par son séjour à Francfort-sur-l'Oder. Tous deux s'occupaient de choses littéraires. Mais il y avait entre eux cette différence que Zschokke avait déjà passablement produit ; tandis que Kleist, plus timide, n'avait encore osé montrer à personne des essais dont il se défiait. Zschokke et ses amis lui arrachèrent son secret et lui révélèrent son talent.

---

(1) Koberstein, p. 63 et 64. Lettre de Berne du 12 janvier 1802.

Zschokke, en effet, comptait à Berne de nombreux amis. Mais il en est deux auxquels Kleist s'attacha plus étroitement, Henri Gessner et Louis Wieland, l'un gendre et l'autre fils de l'auteur d'*Obéron*. — Henri Gessner était le fils du célèbre auteur des *Idylles*. Herder avait, en 1795, béni son mariage avec Charlotte-Wilhelmine Wieland, la quatrième fille du poète. Partisan des idées démocratiques nouvelles, il avait été nommé imprimeur national de la Suisse, et c'est en cette qualité qu'il avait eu avec Zschokke de fréquentes relations. Mais l'imprimerie n'absorbait pas tout son temps et il en consacrait aux Muses une bonne partie. — Louis Wieland, l'aîné des fils du poète, était né le 28 octobre 1777 ; il n'avait, par conséquent, que dix jours de moins que Kleist. C'était un homme entêté et capricieux, mais excellent, et un tempérament révolutionnaire. Peu d'accord avec son père, auquel il avait causé bien des ennuis, il était venu, en décembre 1800, retrouver à Berne sa sœur et son beau-frère Gessner. Son père Wieland pensait que ses idées lui vaudraient un poste dans le gouvernement helvétique. Mais Louis Wieland paraît, à Berne, s'être plutôt appliqué avec ardeur à l'étude du français, et avoir fabriqué des traductions pour l'imprimerie de son beau-frère (1).

Bien que leurs affaires ne prospérassent pas beaucoup, ils ne perdaient pas courage, et ils avaient formé avec Zschokke une sorte de société poétique dans laquelle Kleist se trouva naturellement introduit. On se réunissait d'ordinaire dans la chambre de garçon de Zschokke. Chacun apportait son tribut littéraire et communiquait aux amis ses productions nouvelles. Wieland y lisait d'innombrables poésies, comédies et tragédies. Zschokke, qui s'était quelque temps adonné aux sciences, revenait aux lettres, composait des romans et traduisait Molière qu'il modernisait en le faisant parler à la manière de Kotzebue. Kleist se trouva pris dans l'engrenage. Enhardi par la bonne entente et la familiarité qui régnaient dans ces réunions, il osa enfin se livrer, lui et ses œuvres, au jugement de quelques amis, puiser dans leur appréciation, ou, pour mieux dire, dans leur admi-

---

(1) Consulter, pour plus de renseignements sur ce paragraphe, Zolling, ouv. cité, ch. IV.

ration, la confiance qui lui manquait, et bientôt paraître devant le grand public. Le séjour à Berne et en Suisse est donc une époque décisive dans la vie de Kleist. Ses dispositions morales et littéraires se transforment complètement. Il cesse de se replier sur lui-même dans un mécontentement improductif. Il essaie ses forces, et prend, en les essayant, connaissance de son talent.

Zschokke nous donne, dans son *Autobiographie* (1), quelques renseignements sur cette société littéraire, gagnée aux théories poétiques nouvelles que Kleist avait adoptées pendant son séjour à Berlin. « Parmi les nombreuses et chères connaissances dont la fréquentation m'embellit l'hiver, se trouvaient deux jeunes gens de mon âge auxquels je m'abandonnai de préférence. Ils ne respiraient guère que pour l'art du beau, la poésie, la littérature et la gloire littéraire. L'un d'entre eux, Louis Wieland, fils du poète, me plaisait par son humeur et ses plaisanteries sarcastiques, accompagnées d'un jeu de physionomie qui aurait fait rire même des hypocondriaques. Je me sentais plus parent de l'autre à cause de sa nature sentimentale, parfois enthousiaste et rêveuse, où se manifestait constamment la noblesse d'âme la plus pure. C'était Henri de Kleist. Tous deux me regardaient comme un hyperboréen n'entendant absolument rien à la nouvelle école poétique allemande. Leur idole s'appelait Gœthe. Après lui venaient Schlegel et Tieck dont, jusqu'alors, je ne connaissais guère que le nom. Ils m'appelaient criminel, lorsque je reconnaissais loyalement que j'étais forcé de regarder avec étonnement l'habileté artistique et la grandeur de Gœthe, mais que je devais pourtant admirer davantage Schiller, parce que ses accents, sortis avec vérité de la profondeur du sentiment allemand, enthousiasmaient le cœur des auditeurs au lieu de charmer une oreille de critique. Wieland ne voulait même plus appeler poète son père, le chantre d'Obéron. Il en résultait entre nous mainte discussion amusante. Parfois nous nous communiquions libéralement nos propres créations poétiques, ce qui naturellement fournissait la plus ample matière à des gloses malicieuses et à des traits d'esprit. Lorsqu'un

---

(1) I, 204.

jour Kleist nous fit la lecture de sa tragédie : *La famille Schroffenstein*, le rire universel des auditeurs et du poète lui-même devint au dernier acte si violent et si inextinguible qu'il fut impossible d'arriver jusqu'à sa dernière scène de meurtre. »

Toutefois, malgré le rire qui accueillit la pièce à la première lecture, et dont Kleist lui-même subit la contagion, les auditeurs apprécièrent à sa valeur l'originalité de l'œuvre. Wieland écrivit à son père qu'un génie extraordinaire venait de se révéler, un génie au sujet duquel on pouvait concevoir les plus grandes espérances (1). Gessner, le libraire, s'offrit à imprimer les premiers essais de Kleist à des conditions avantageuses (2). En revanche Wieland l'engagea à transporter le lieu de l'action d'Espagne en Suisse.

Kleist ne s'en tint pas là. C'est encore dans la chambre de Zschokke que le jeune poète tragique conçut le plan d'une comédie bouffonne qui devint un chef-d'œuvre en son genre : *La Cruche cassée*. Zschokke raconta (3), quarante ans après, comment la chose s'était passée. « Dans ma chambre était suspendue une gravure française « *La Cruche cassée* ». Dans les personnages qui s'y trouvaient nous crûmes reconnaître un couple amoureux tout triste, une mère criaillant avec une cruche de majolique cassée dans les mains, et un juge à grand nez. Ce sujet devait fournir à Wieland la matière d'une satire, à Kleist d'une comédie, à moi d'un récit. *La Cruche cassée* de Kleist a remporté le prix. » Cette notice est confirmée et expliquée dans la préface que Zschokke mit en tête de son récit : *La Cruche cassée*. On ne peut affirmer que Kleist ait écrit toute sa comédie dès cette époque. Mais à coup sûr, il en conçut, dès lors, le plan et en traça les grandes lignes.

Les événements politiques ne tardèrent pas à mettre un terme à ces réunions littéraires, si profitables à Kleist, pour le plonger,

---

(1) La lettre de Louis Wieland, du 9 mai 1802, est perdue. Dans sa réponse, datée du 10 juin, le vieux Wieland écrivait : « Ton nouvel ami de Kleist m'intéresse si vivement que tu m'obligerais beaucoup de me donner sur lui des détails plus précis. »

(2) Koberstein, lettres à Ulrique, p. 70, 73, 74, 75 ; rapprocher les passages.

(3) Selbstchau, I, 204.

momentanément du reste, dans un isolement qui dès lors ne fut pas moins fécond. A Berne, les patriciens avaient pris le dessus. Zschokke, soupçonné et surveillé, se sentait pris du désir de quitter la ville et de se retirer dans la vie calme des champs. En cela il se rencontrait naturellement avec Kleist, dont le désir était le même, et qui n'était guère venu en Suisse que pour fuir la civilisation et chercher la vie champêtre. Mais, chez Kleist, le désir de la campagne était plus raisonné, plus arrêté, et il avait plusieurs bonnes raisons de fuir la ville et même de se soustraire à cette société littéraire dont l'influence passagère avait pourtant été si heureuse pour lui. Dès le 12 janvier 1802, dans une lettre qu'il écrit de Berne à Ulrique et dont nous avons déjà parlé, il donne les principales raisons qui le déterminent à prendre ce parti. C'est d'abord le désir de la solitude. Les espérances que les autres ont conçues à son sujet lui pèsent. « C'est seulement dans le monde qu'il est douloureux d'être peu de chose ; en dehors de lui, non (1). » Ensuite il est poussé par des raisons de santé : « Je crois que je me suis trop surmené à Francfort (sur-l'Oder). Car vraiment, depuis cette époque, mon esprit est singulièrement tendu. Aussi doit-il se reposer pour le moment comme un champ épuisé... Je suis sûr que cette occupation corporelle me rétablira complètement (2). » Troisièmement, il y a des raisons d'argent. Les lettres que Kleist écrit à cette époque sont remplies de détails pécuniaires qui nous montrent bien que son petit avoir s'était en grande partie épuisé (3). Il charge sa sœur de régler sa situation de famille et la prie de venir à son aide. Enfin il y a une quatrième raison dont Kleist ne parle pas formellement, mais qu'on peut bien conclure de certaines indications. C'est le désir de se soustraire aux obligations de la vie sociale, et de travailler énergiquement dans le silence de la retraite.

C'est précisément pour cette raison que, si Kleist rêvait la vie champêtre comme Zschokke, il ne la rêvait pas avec Zschokke, dont

(1) Koberstein, p. 63. Cf. plus haut dans le présent chapitre, § 5.

(2) Kob., p. 64. Cf. présent chapitre, § 5.

(3) Kob., p. 63, « tief herabgeschmolzen ».

le caractère, passablement différent, l'aurait plutôt gêné qu'encouragé dans ses études. Aussi, Zschokke voulant s'établir dans le nord de la Suisse, Kleist désirait-il acheter sa propriété dans le sud ou le sud-est. Déjà, dans la lettre qu'il adresse de Berne à sa sœur, il parle d'un bien sur le lac de Thun qui lui plaît beaucoup ainsi qu'à ses amis (1). Lohse, dit-il, demeurera avec lui pour l'aider (2). Quant à Zschokke, et ici Kleist veut probablement tromper sa sœur qui a de bonnes raisons pour se méfier de lui, il doit s'établir dans son voisinage (3). Du reste, si épris que fût Kleist de l'idée de cultiver un champ, il procédait avec précaution. La question d'argent le retenait. Heureusement pour lui, les biens avaient quelque peu baissé à cause des troubles multipliés dont la Suisse était le théâtre. Dans le double but de connaître sa future propriété et de vivre à meilleur marché en attendant, il se rendit à Thun à la fin de janvier 1802. Lohse dut l'y accompagner, puis partir de là pour l'Italie.

Dès le 1er février, Kleist écrit de Thun à son ami Zschokke (4) : « Je suis très heureux ; car j'ai repris goût au travail. Si vous me faites une fois avec Gessner le plaisir de me visiter, remarquez bien une maison près de la route avec cette incription :

JE VIENS, JE NE SAIS D'OU ;
JE SUIS, JE NE SAIS QUOI ;
JE VAIS, JE NE SAIS OU ;
JE M'ÉTONNE D'ÊTRE SI JOYEUX.

Cette inscription me plaît extraordinairement, et je ne puis y songer sans joie quand je vais me promener ; et mes promenades sont fréquentes et longues. Car, comme vous le savez, la nature est travaillée ici avec esprit. » Après avoir marqué l'impression joyeuse que ce

---

(1) Koberstein, p. 67.

(2) Kob., p. 68.

(3) Kob., p. 67.

(4) V. Zolling, *Anhang XII*. La lettre est datée du 1er février 1804. Mais c'est évidemment une erreur de Kleist.

spectacle produit sur un pauvre diable du Brandebourg, où l'artiste semble avoir sommeillé, il parle de ses connaissances de Thun, et prétend n'être amoureux que de la Jungfrau, bien que les gens le croient épris d'une jeune fille (1). En somme, il est plus gai et plus alerte.

Toutefois, peut-être à cause de ces dispositions meilleures, il ne se pressait pas dans l'achat de propriété qu'il voulait faire. Le 19 février 1802, il écrit à sa sœur de ne point lui envoyer l'argent qu'il lui a demandé : « Il est vraisemblable, dit-il, que la Suisse, comme la Cisalpine, deviendra française, et la pensée seule de la chose me fait horreur (2). » Pour le moment, il ne veut pas se risquer, mais il n'en est pas moins beaucoup plus serein et peut par moments se juger lui-même comme le ferait un tiers (3). L'achat étant donc différé, il prie sa sœur de ne lui envoyer que ce qui lui appartient à lui.

La lettre de Kleist arriva trop tard ; Ulrique lui avait déjà expédié les fonds. Il en accuse réception le 18 mars 1802 (4), dans une lettre assez courte, mais qui nous montre, outre la haine croissante de Kleist pour les Français, auxquels il reproche leur « brutalité » et qu'il appelle « singes de la raison (5) », la sérénité grandissante de son esprit. Cette sérénité se marque dans le ton tendrement affectueux de la lettre, et aussi dans sa confiance plus vive en l'avenir : « Quoique mon petit avoir ait disparu, je sais pourtant maintenant comment je pourrai gagner ma vie. Dispense-moi de m'expliquer plus confidentiellement sur cette matière (6). »

Dans sa lettre du 18 mars, il annonce son départ pour Berne. Son absence de Thun fut plus longue qu'il ne pensait. Car, à Berne, il se joignit, avec Wieland, à Zschokke désireux de louer une propriété dans le canton d'Argovie. Ils firent tous les trois le voyage à pied.

---

(1) Calembourg allemand classique.
(2) Koberstein, p. 69.
(3) Kob., p. 70.
(4) Kob., p. 71. Kleist a écrit 1801 par erreur. Cf. plus haut une erreur du même genre.
(5) Kob., p. 72.
(6) Kob., p. 73.

Après quelques jours, Kleist et Wieland se séparèrent de leur ami, et revinrent rapidement à Berne, puis à Thun.

C'est à cette époque que se place la rupture de Kleist et de Wilhelmine. Nous avons vu que, dans les dernières lettres qu'il écrivait de Paris à sa fiancée, il la conviait à le suivre en Suisse pour y jouir de cette vie champêtre qui est si favorable aux sentiments amoureux. Wilhelmine se lassait peu à peu des irrésolutions ou plutôt des changements de résolution de Kleist, que ses parents ne prenaient plus au sérieux. Dans les luttes fréquentes qu'elle devait soutenir contre sa famille au sujet de son fiancé, elle commençait à hésiter, à douter elle-même, à se demander s'il fallait compter sur un bonheur qui s'enfuyait toujours au loin, et devant lequel Kleist entassait, comme à plaisir, des obstacles toujours nouveaux. Nous n'avons pas la lettre qu'elle lui écrivit et qu'il reçut à Paris même, une heure avant son départ. Mais nous avons la réponse de Kleist, écrite de Francfort-sur-le-Mein, le 2 décembre 1801 (1). Nous pouvons en conclure que Wilhelmine avait refusé très nettement de le suivre dans la nouvelle patrie qu'il se choisissait, d'abord pour des raisons de famille, puis pour des raisons de santé, la vie des champs l'effrayant quelque peu. La principale raison, qu'elle n'avait pas dite, c'est qu'elle commençait à douter de Kleist. Le fiancé, dans sa lettre du 2 décembre, essaie de réfuter les raisons qu'elle donne, veut bien l'excuser ; mais il sent que les relations sont près de se rompre, et il finit sa lettre par ces mots qui du reste ne s'appliquent qu'indirectement à Wilhelmine : « La fidélité n'existe-t-elle donc nulle part ? Ah ! Wilhelmine. »

Wilhelmine lui répondit de Francfort-sur-l'Oder, le 10 avril 1802 (2), sur un ton triste, mais résigné. Elle avait, il est vrai, perdu son frère Charles, qu'elle aimait beaucoup. Mais on sent dans toute la lettre une mélancolie profonde qu'explique seul le désenchantement qui s'empare peu à peu de son âme. Elle aime encore Kleist, elle veut bien encore espérer, elle l'invite à lui écrire longuement ; elle lui reproche son silence. Mais elle a songé à entrer

---

(1) Biedermann, p. 230 et suiv.

(2) Bied., p. 234 et suiv.

dans un cloître, et, « si le printemps est revenu, dit-elle, il n'a pas ramené les heures joyeuses qu'il m'a dérobées. » Elle termine sa lettre par ces mots : « Ecris bien, bien vite à ta Wilhelmine. »

Cette lettre est assurément touchante. Mais Wilhelmine en avait probablement écrit d'autres dans lesquelles elle laissait percer sa mauvaise humeur et échapper quelques paroles amères (1). Kleist saisit ce prétexte. Car nous ne croyons pas que dans cette rupture il ait agi avec une précipitation exagérée. Nous pensons plutôt qu'il s'était peu à peu décidé à rompre une liaison dont ses projets ambitieux pourraient un jour avoir à souffrir. Kleist avait aimé Wilhelmine, sans doute. Mais il l'avait aimée d'une façon égoïste. Il la voulait façonnée à son image. Il désirait en faire un instrument docile qu'il manierait à son gré. Dans l'idéal qu'il s'était formé, Kleist admettait bien l'amour, mais un amour qui se subordonnerait à ses inspirations poétiques. A mesure qu'il prenait confiance dans ses forces, le poète l'emportait de plus en plus sur l'amant, et du jour où Wilhelmine et sa famille refusaient de s'associer à ses plans, qu'on devait à Francfort taxer de rêves, une lutte décisive éclatait entre les sentiments amoureux et poétiques, où les seconds devaient triompher des premiers. C'est ce qui arriva.

Le 20 mai 1802, de l'île où il venait de s'installer sur l'Aar, Kleist écrivit très nettement à Wilhelmine que vraisemblablement il ne retournerait jamais dans sa patrie, et finit sa lettre avec ces mots : « Chère amie, ne m'écris plus. Mon seul désir est de mourir bientôt (2). » Ce désir était-il sincère ? Kleist, sans doute, a souvent eu le désir de se tuer. Mais, dans cette lettre, du reste assez froide, où il annonce que dans un an il sera complètement ruiné, sans doute pour donner à Wilhelmine une raison de plus de rompre, il écrit cette phrase : « Il y a un mot allemand que vous ne comprenez généralement pas, vous autres femmes, le mot ambition *(Ehrgeiz)*. » Or, quand l'ambition est au cœur de l'homme, et Kleist avait désormais

---

(1) Dans sa lettre du 20 mai, Kleist rappelle cette phrase de Wilhelmine : « Après que tu auras lu tout ceci, fais ce que tu voudras. »

(2) Biedermann, p. 237.

des raisons de croire que son ambition reposait sur quelque chose, un homme n'a pas le désir d'en finir avec la vie. Nous concluons donc que Kleist n'est pas désespéré par une rupture dont il est surtout l'auteur, qu'il l'accomplit froidement, en homme qui sacrifie ses affections à son avenir, et que la dernière phrase de sa lettre est seulement une manière polie de se séparer d'une femme qui l'avait peut-être trop aimé (1).

Du reste, Kleist semble s'être assez vite consolé de cette rupture, si tant est qu'il ait eu besoin de consolation. Dès le mois d'avril, après son voyage en Argovie, il s'était retiré dans une solitude profonde, où il pouvait travailler à l'aise, et où il réalisa sans tarder, mais avec une autre que Wilhelmine, l'idylle entrevue à Paris. Le 1er mai il écrit à sa sœur : « Maintenant je vis dans une île de l'Aar (l'île Delosea), à l'endroit où cette rivière sort du lac de Thun, complètement environné de pâturages, à un quart de mille de la ville. J'ai loué pour six mois, à la pointe de l'île, une petite maisonnette qui était très bon marché à cause de son éloignement, et je l'habite tout seul. Dans cette île n'habite, à part moi, qu'une petite famille de pêcheurs, à l'autre pointe. Déjà je suis allé une fois sur le lac avec elle, vers minuit, au moment où elle retire et jette ses filets. Le père m'a donné, pour ma maison, l'une de ses deux filles. C'est elle qui dirige mon ménage. C'est une jeune fille aimable et gentille qui mérite bien, par son air, son nom de Mädeli (2). Nous nous levons avec le soleil ; elle me plante des fleurs dans le jardin, me fait la cuisine, pendant que je travaille pour retourner chez vous. Puis nous prenons notre repas ensemble. Le dimanche, elle met son beau costume suisse, dont je lui ai fait cadeau ; nous passons l'eau en bateau ; elle va à l'église à Thun, je gravis le Schreckhorn, et, après l'office, nous retournons chez nous. Je n'en sais pas plus long sur le monde entier. » Kleist raconte ensuite comment il vit forcément à bon marché

---

(1) Plus tard (1806), Kleist retrouva Wilhelmine à Kœnigsberg, mariée à un professeur de philosophie de l'Université, Guillaume Krug, et fut reçu amicalement dans la maison. V. plus bas.

(2) Elle s'appelait Magdalena Stettler, était née le 20 juillet 1777, et avait par conséquent quelques mois de plus que Kleist. Zolling, Éd., I, XXXVII.

dans cette île, comment il y travaille, ne voit personne, sauf Gessner, Zschokke et Wieland qui viennent quelquefois écouter ses écrits et l'en féliciter; et il ajoute : « Bref, je n'ai pas d'autre désir que de mourir quand mes vœux auront été exaucés, et ils sont au nombre de trois : un enfant, une belle œuvre poétique, et une grande action. » On voit que Kleist n'est pas si pressé d'en finir avec la vie. Ce qui le prouve bien, c'est cette phrase de la même lettre : « En un mot, cette situation extraordinaire me fait énormément de bien (1). »

Et en effet, bien que Kleist ait vraisemblablement quelque peu poétisé les choses, il semble avoir été alors plus heureux que jamais. A défaut d'enfant, il avait une maison, une femme et la liberté. Dans cette île gracieuse, près de cette aimable fille de pêcheur qu'il associait momentanément à son sort et pour laquelle il avait des attentions d'amant, son âme surchauffée se calmait ; son esprit, libre de soucis moraux et matériels (car il dépensait peu), se livrait avec ardeur à l'étude. Cette retraite paraît avoir été singulièrement productive. Il achevait les pièces commencées et en projetait de nouvelles. Nous avons parlé de *La famille Schroffenstein* et de *La Cruche cassée*. Il travaillait également à son *Robert Guiscard,* l'œuvre de sa vie, et projetait de se rendre à Vienne (2), sans doute dans le but d'y recueillir des documents pour son *Léopold d'Autriche*. Nous n'insisterons pas pour le moment sur ces œuvres diverses que nous nous proposons d'apprécier plus tard. Qu'il nous suffise de constater ici l'importance du séjour de Kleist en Suisse. Il rompt avec Wilhelmine, qui, en refusant de s'associer à ses projets, devenait un obstacle et une gêne. Dans une retraite laborieuse, il esquisse ou même écrit des œuvres nombreuses, déjà marquées au coin de son génie. Il entre d'un coup, et en maître, dans la carrière poétique.

Quelques mots encore sur la fin de son séjour en Suisse. L'idylle ne dura pas longtemps et se termina tout d'un coup après deux mois. Kleist tomba assez gravement malade et dut, probablement d'après les conseils de Gessner, se rendre à Berne pour s'y faire

---

(1) Voir pour cette lettre Koberstein, p. 73 et suiv.

(2) Kob., p. 76.

soigner. Quelle fut la cause de cette maladie ? Bülow nous dit que la gracieuse Mädeli devint infidèle et abandonna Kleist pour un officier français; et Wilbrandt tire de ce fait la supposition que Kleist fut sans doute chassé de l'île par le chagrin que lui donna ce contretemps. Rien n'est moins prouvé. L'amour qu'il pouvait ressentir pour une fille des champs ne devait pas être bien profond. C'était une idylle, mais non un de ces sentiments sérieux qui s'emparent de l'âme entière et la brisent en la quittant. Si c'est à un chagrin d'amour qu'il faut attribuer la maladie de notre poète, ce ne peut être qu'à l'ébrânlement produit en lui par sa rupture avec Wilhelmine. Cette cause serait plus vraisemblable, et doit être vraie en partie. Une rupture qui vient après une liaison si longue n'a pas lieu sans un certain déchirement. Mais, à côté de cette cause morale, il y a une cause, pour ainsi dire intellectuelle, et pour le moins aussi vraie. Kleist avait trop travaillé depuis quelques années. Son esprit avait été surmené. Il était venu en Suisse en partie pour rétablir, par l'air de la campagne, sa constitution physique affaiblie. Et voilà que, sûr désormais de ses talents poétiques, il s'était mis à la besogne avec une ardeur nouvelle. Cet excès de travail n'explique-t-il pas en grande partie sa maladie ?

Quoi qu'il en soit, cette maladie le mit encore une fois dans la gêne. Il demanda de l'argent à son beau-frère de Pannwitz qui prévint Ulrique de la maladie de son frère. Ulrique se mit aussitôt en route et arriva à Berne pour soigner son cher Henri. Kleist ne guérissait que lentement. Dès qu'il put supporter un voyage, Ulrique le décida à quitter la Suisse. Les révolutions continuaient de plus belle. Zschokke, pour être plus en sûreté, prenait la route de l'Alsace (septembre 1802). Louis Wieland songeait à quitter la Suisse. Ulrique décida son frère à se rendre à Neuchâtel, pays prussien, puis, de là, dans le grand-duché de Weimar où se trouvaient Schiller, Gœthe et le vieux Wieland. L'idée du départ était arrêtée chez eux, et Louis Wieland devait les accompagner, quand un événement le brusqua et modifia l'itinéraire.

L'imprimerie nationale helvétique avait été fermée dès le triomphe du parti aristocratique. Gessner obtint pourtant la permission de rester à condition de se tenir coi. Mais il n'en fut pas de même

pour son beau-frère Wieland. Sous le prétexte que lui et Kleist avaient ri (1) devant le quartier général, il reçut l'ordre de quitter la ville dans les douze heures, puis, quand il eut réclamé, dans l'espace de deux heures. Deux heures après, Ulrique, Kleist et Wieland se dirigeaient sur Bâle. On leur avait interdit de passer par Neuchâtel.

(1) Le fait est à noter. Kleist n'a pas dû rire souvent. Et encore ce rire de Kleist avait-il ici le caractère d'une provocation.

## CHAPITRE VIII

### KLEIST, GŒTHE ET WIELAND. DEUXIÈME VOYAGE EN SUISSE ET EN FRANCE

*(De l'automne de 1802 au printemps de 1804.)*

---

Les deux fugitifs ne tardèrent pas à quitter Bâle et à exécuter le projet qu'ils avaient formé de se rendre dans le grand-duché de Weimar.

Rien n'était plus naturel que ce projet pour un poète naissant. Weimar était alors l'Athènes de l'Allemagne, ainsi que le dira quelques années plus tard M^me^ de Staël. C'est dans cette petite principauté qu'étaient venus se fixer tour à tour les génies les plus remarquables de l'époque. La princesse Amélie y avait, dès 1772, appelé Wieland comme précepteur du prince héritier Charles-Auguste, né en 1757. Ensuite le duc Charles-Auguste lui-même avait attiré Gœthe à Weimar en 1775. Gœthe, à peine installé, avait, en 1776, déterminé le duc à faire venir Herder qu'il avait connu à Strasbourg. En 1789, Schiller avait été nommé professeur d'histoire à Iéna. Désormais dans le voisinage de Gœthe, l'auteur des *Brigands* n'avait pas tardé à entrer en relations avec lui, puis à devenir son ami, et ce rapprochement avait été également utile aux deux poètes. Schiller avait communiqué à Gœthe quelque chose de sa jeunesse, et Gœthe quelque chose de sa maturité à Schiller. Sous l'action de Schiller,





Gœthe s'était remis à produire ; et, sous celle de Gœthe, Schiller était revenu peu à peu, de l'histoire et de la philosophie, à la poésie lyrique et dramatique. Tous deux maintenant, séduits par la pureté de formes de la poésie grecque, s'efforçaient de concilier dans leurs œuvres la profondeur d'observation des temps modernes et la sérénité des productions antiques. Pour se rapprocher davantage de Gœthe, avec lequel il avait publié les *Heures* et soutenu la bataille des *Xénies*, et aussi du théâtre de Weimar, dirigé par Gœthe, au moment où il se mettait à produire ses chefs-d'œuvre dramatiques, Schiller s'était, en 1799, transporté d'Iéna à Weimar. Vers la fin de 1802, au moment où Kleist et Ulrique arrivèrent à Weimar, non-seulement Gœthe, mais aussi Schiller (mort en 1805), Herder (mort en 1803) et Wieland (mort en 1813) vivaient encore, et dans cette principauté minime se trouvaient réunies les quatre principales forces intellectuelles de l'Allemagne.

La société de Weimar était du reste un puissant aiguillon pour ces génies qu'elle admirait et qui l'avaient formée. Non-seulement le duc Charles-Auguste, mais aussi sa mère Amélie et son épouse Louise témoignaient le plus vif intérêt aux choses de l'art et de la poésie. La cour suivait l'impulsion : « Weimar, dit M[me] de Staël (1), n'était point une petite ville, mais un grand château ; un cercle choisi s'entretenait avec intérêt de chaque production nouvelle des arts. Des femmes, disciples aimables de quelques hommes supérieurs, s'occupaient sans cesse des ouvrages littéraires comme des événements publics les plus importants. On appelait l'univers à soi par la lecture et l'étude (2). »

Tel était le centre littéraire où Kleist et sa sœur arrivèrent dans l'automne de 1802.

Kleist visita d'abord à Iéna Schiller qui venait de produire coup sur coup plusieurs chefs-d'œuvre, la trilogie de *Wallenstein* (1799), *Marie Stuart* (1800) et *La Pucelle d'Orléans* (1801), et travaillait alors à *La Fiancée de Messine*. Franc et généreux, il accueillit favorablement

(1) *De l'Allemagne*, I, xv.

(2) Voir aussi sur la société littéraire à Weimar, Bossert, *Gœthe et Schiller*, ch. I.

le poète dramatique naissant. De là, le frère et la sœur se rendirent à Weimar, où Gœthe exerçait sa royauté littéraire, et enfin vers Osmannstädt, où Ulrique, fidèle à sa manie, visita le vieux Wieland en habit d'homme, sans être reconnue (1). Ensuite le frère et la sœur se séparèrent de nouveau (fin d'octobre ou commencement de novembre). Ulrique retourna à Francfort dans la famille, toujours furieuse contre Kleist. Le jeune poète revint à Weimar, d'abord pour être loin des siens et travailler à son aise à son *Robert Guiscard*, qui commençait à devenir son occupation et sa préoccupation de chaque instant, et puis pour voir à loisir ce Gœthe aux allures olympiennes, avec lequel il rêvait de se mesurer. Une lettre de lui à Ulrique, datée de Weimar et de novembre 1802 (2), nous apprend qu'il avait loué un appartement dans cette ville, mais passait des journées entières à Osmannstädt, où on (3) lui avait cédé une chambre.

Le séjour que Kleist fit à Weimar fut la première et aussi la dernière occasion qu'il eut de voir Gœthe. Ce dernier était alors à l'apogée de sa gloire littéraire. Une transformation profonde s'était opérée en lui depuis l'époque troublée de *Gœtz* et de *Werther*, ces produits de la période de *Sturm-und-Drang*. Surtout depuis son voyage en Italie (1786-1788), il avait complètement modifié son idéal. Dans les œuvres nouvelles qu'il créait, dans les œuvres anciennes qu'il remaniait, il visait à l'ordre et à la profondeur; il voulait être grec et humain. *Iphigénie* et *Egmont* avaient paru en 1787, *Le Tasse* en 1788. La connaissance de Schiller avait renouvelé en lui le besoin de produire. Il avait achevé en 1796 son roman philosophique de *Wilhelm Meister*, source de toute une série de romans de même nature. En 1797, il avait composé quelques-unes de ses plus belles ballades, et, la même année, écrit son épopée bourgeoise d'*Hermann et Dorothée*, si simple et si grande à la fois.

Aussi occupait-il dans l'Etat de Weimar une situation prépondérante. Génie universel, ouvert à tout, aux sciences comme aux lettres,

---

(1) Koberstein, p. 80. Post-scriptum d'une lettre de Kleist à sa sœur (janvier 1803).

(2) Kob., p. 77.

(3) Wieland, dont il va être bientôt question.

ami du duc et de Schiller, directeur du théâtre, en termes convenables avec les romantiques, sûr de lui et respecté de tous, il en imposait au loin, même à ses ennemis, par son caractère et par son talent. Kotzebue s'inclinait malgré lui devant la majesté du maître. Les frères Schlegel, Guillaume et Frédéric, l'un dans son *Ion* (1803), l'autre dans son *Alarcos* (1802), payaient plus ou moins gauchement tribut au nouveau système dramatique. En un mot, dans ce petit pays littéraire, où l'ambition de Kleist devait être si prodigieusement excitée, Gœthe dirigeait et dominait tout.

Il accueillit le jeune poète avec une bienveillance extérieure, mais aussi avec une certaine défiance : « Quelque franc que fût mon désir de m'intéresser sincèrement à lui, a-t-il dit plus tard, il ne laissa pas de m'inspirer de l'effroi et de l'horreur, comme un être sur lequel la nature aurait eu de belles visées, et qui serait la proie d'une maladie incurable (1). » Ces paroles de Gœthe, très caractéristiques, sont une preuve de plus de la perspicacité que Gœthe montrait dans ses jugements, sans toutefois s'oublier lui-même. Il voyait juste et loin, et pourtant ne se détachait pas de son moi, qui tenait une grande place à ses yeux comme aux yeux de tous. Or, malgré l'intérêt que lui inspirait naturellement un jeune poète dont il ne pouvait méconnaître la valeur, l'état mental de Kleist devait éveiller en lui une certaine méfiance. Il lui rappelait une époque agitée, celle de sa jeunesse, celle où il avait écrit *Werther*, tempête houleuse dont son génie avait triomphé, et que maintenant, calme et serein, il considérait avec une répugnance mêlée de dédain. De plus, l'ambition effrénée de Kleist excitait peut-être en lui, comme à son insu, une jalousie secrète. Ce *Robert Guiscard* auquel le jeune poète pensait tant, et qui devenait pour lui une manière d'idée fixe, devait l'élever, d'un formidable coup d'aile, au-dessus des maîtres de la littérature allemande contemporaine. Or, Kleist ne s'en cachait pas, ou du moins laissait percer de temps en temps quelque chose de ce rêve de gloire qu'il caressait avec amour. A plus d'une reprise, il dit à son ami Pfuel qu'il n'y avait qu'un but pour lui,

---

(1) Recension von Tieck's « dramaturgischen Blättern », Gœthes Werke, XLV, 110.

celui de devenir le plus grand poète de sa nation, et que Gœthe lui-même ne l'en empêcherait pas (1). Grand admirateur de Gœthe, il répétait à son ami avec un enthousiasme presque haineux : « Je lui arracherai la couronne du front. » Peut-être Gœthe connaissait-il cette ambition ou pressentait-il un redoutable rival. Quoi qu'il en soit, l'entrevue des deux poètes dut être pleine de réserve, et les paroles de Gœthe nous autorisent à le croire.

En revanche, le vieux Wieland, dont l'âme était généreuse et ouverte, accueillit avec la plus grande cordialité l'ami de son fils, malgré la méfiance que lui inspiraient en général les jeunes romantiques. Wieland avait alors 69 ans. Après une période mystique de courte durée, où il avait écrit une patriarchade intitulée *L'Epreuve d'Abraham* (1753), puis une période franchement frivole et épicurienne, à laquelle nous devons *Don Sylvio de Rosalva* (1764), *Agathon* (1766) et *Musarion* (1768), il était revenu, quand il fut appelé à Weimar (1772), à une tendance plus sérieuse, et avait écrit successivement *Le Miroir d'or* (1772), *Les Abdérites* (1776) et l'épopée romanesque d'*Obéron* (1780). Après s'être reposé dix ans environ, il avait écrit le roman de *Peregrinus Proteus*, et, tout récemment (1800), celui d'*Aristippe*, où il peignait la vie intellectuelle d'Athènes à l'époque de Périclès. Il avait, en 1801, perdu sa femme qui, pendant trente-six ans, n'avait vécu que pour lui et pour ses enfants. Depuis 1797 il vivait dans le village d'Osmannstädt, à deux lieues de Weimar, où il avait acheté une habitation.

Il connaissait déjà Kleist de réputation par les lettres que Louis Wieland lui avait écrites de Suisse (2). En outre, lors de leur brusque départ, Kleist avait trouvé l'occasion de rendre au jeune Wieland un service signalé (3). Il n'en fallait pas plus pour que le père, naturellement hospitalier, accueillît Kleist comme un membre de sa famille. Du reste, laissons-le parler. La lettre importante qu'il a écrite sur Kleist et son *Robert Guiscard*, datée de Weimar et

---

(1) Communication orale. V. Wilbrandt, p. 174.

(2) Voir plus haut.

(3) C'est l'auteur d'*Obéron* qui le dit. Peut-être exagère-t-il un peu.

du 4 avril 1804, est reproduite en grande partie dans Bülow (1). Nous en citerons les pages essentielles.

« Quoique rien ne soit plus contrariant et pénible pour moi qu'une tête surexcitée, je ne pus pourtant pas résister à l'amabilité de Kleist. Or, pendant toute ma vie, chaque fois qu'une nouvelle connaissance produisait sur moi cette impression, mon caractère ouvert et ma bonhomie m'entraînaient plus loin que la prudence ne l'aurait permis à un homme froid. M. de Kleist était au contraire d'autant plus retenu; et quelque chose d'énigmatique, de mystérieux, qui paraissait résider trop avant dans son âme pour que je pusse y voir de l'affectation, me tint, pendant les deux premiers mois de nos relations, dans un éloignement qui m'était pénible, et qui vraisemblablement aurait empêché tout rapport plus intime entre nous, si je n'avais appris par mon fils que Kleist se trouvait si mal dans son logement de Weimar qu'il accepterait avec reconnaissance mon invitation, si je l'engageais à passer chez moi, à Osmannstädt, le reste du temps qu'il comptait séjourner dans notre pays. Mon invitation partit aussitôt; il l'accepta, s'installa au commencement de janvier (1803) dans une chambre de ma maison, et, à partir de ce moment, fut mon commensal pendant neuf ou dix semaines, et traité absolument comme un membre de ma famille. »

Ce passage de la lettre de Wieland est confirmé et expliqué par les lettres que Kleist écrit à Ulrique vers cette époque. Lorsque Wieland l'invita à venir demeurer chez lui, il l'avait déjà vu à plusieurs reprises, et le connaissait assez bien, quoiqu'il n'eût pas pénétré l'énigme dont le jeune poète cherchait la solution. D'abord il avait reçu, nous l'avons vu, une visite de Kleist et de sa sœur. Puis, dès novembre 1802, Kleist écrivait à Ulrique, de Weimar, qu'il passait des journées entières à Osmannstädt où on (2) lui avait cédé une chambre. Le 9 décembre, Kleist annonce qu'il passera à Osmannstädt la fête de Noël (3); et, dans une lettre sans date, qui est probablement de la

(1) A partir de la page 32.
(2) Wieland, v. plus haut. Kob., p. 77.
(3) Koberstein, p. 79.

fin de décembre (1), nous trouvons ces lignes : « J'ai passé les fêtes à Osmannstädt, et suis maintenant décidé à m'y transporter tout à fait (bien que Wieland ait une très jolie fille) (2). » C'est donc peu à peu que Kleist est devenu l'hôte régulier de Wieland.

Mais quelque impression qu'ait pu faire sur lui l'aimable fille de Wieland (3), Kleist était alors trop absorbé par son *Robert Guiscard* pour devenir sérieusement amoureux. Dans sa lettre du 9 décembre, il écrit : « Ma chère Ulrique, le commencement de mon œuvre... excite l'admiration de tous ceux à qui je la communique. O Jésus ! si je pouvais donc l'achever ! C'est le seul souhait que le ciel doit réaliser en ma faveur (4). » Dans sa troisième lettre de Weimar : « J'attends seulement, dit-il, l'argent (5) que je t'ai demandé pour me rendre enfin dans le lieu où mon destin se décidera d'une façon définitive, infaillible, et vraisemblablement heureuse (6). » On le voit, Kleist travaillait avec ardeur et confiance ; il sentait qu'une œuvre de maître naissait sous sa plume. Il n'était pas du reste aveuglé par son amour d'auteur, et le vieux Wieland ne se montra pas moins enthousiaste que lui. Reprenons d'ailleurs la lettre de Wieland et le passage où il est question de *Robert Guiscard*.

Wieland nous raconte que Kleist semblait l'aimer et l'honorer comme un père, mais qu'il paraissait souvent rêveur et absorbé, murmurait quelque chose entre ses dents, et qu'il était impossible de l'amener à une explication franche et sincère de sa singulière attitude : « Enfin, ajoute-t-il, il dut m'avouer que dans ces moments d'absence il s'occupait de son drame, ce qui le força à me découvrir bon gré mal gré qu'il travaillait à une tragédie, mais qu'un idéal si élevé et si parfait flottait devant son esprit, qu'il lui avait, jusqu'ici, été impossible de le fixer sur le papier. Il avait bien écrit, l'une après

---

(1) Cette lettre est aussi écrite de Weimar.

(2) Koberstein, p. 79.

(3) C'était la plus jeune, Marie-Louise-Charlotte (1789-1815).

(4) Kob., p. 78.

(5) Remarquons en passant que les soucis matériels de l'existence continuent à tourmenter notre poète.

(6) Kob., p. 79.

l'autre, beaucoup de scènes, mais les détruisait à mesure, parce qu'il ne pouvait rien faire qui le satisfît. Je me donnai alors toute la peine imaginable pour l'amener à travailler et à achever sa pièce, aussi bien qu'il le pourrait, d'après le plan qu'il s'était tracé, et à me la communiquer ensuite, afin que je pusse lui en dire mon opinion ; ou, s'il n'y consentait pas, à l'achever au moins pour lui-même, pour la revoir d'autant mieux dans la suite, changer ce qu'il faudrait, en un mot y faire tout ce qui serait utile pour la rendre parfaite. *Sed surdo narrabam fabulam.* Enfin, après beaucoup de tentatives et de prières infructueuses pour arriver à voir une seule scène de cette œuvre fatale de sa destinée, l'heureux moment s'offrit une après-midi par hasard. Je sus le rendre assez confiant pour qu'il me déclamât de mémoire quelques unes des principales scènes et plusieurs morceaux des autres. Je vous avoue que je fus étonné, et je ne crois pas trop dire en vous assurant que si les esprits d'Eschyle, de Sophocle et de Shakspeare s'unissaient pour produire une tragédie, ce serait *La mort de Guiscard le Normand*, de Kleist, si le tout répondait à ce qu'il me fit alors entendre. A partir de ce moment, je fus convaincu que Kleist était destiné à combler une grande lacune de notre littérature dramatique, que, à mon avis du moins, Schiller et Gœthe eux-mêmes n'ont pas remplie encore, et vous vous figurez aisément combien je m'empressai dès lors de le pousser à l'achèvement de son œuvre. Il parut, il est vrai, sur le moment, extraordinairement heureux de l'impression qu'il avait faite sur moi, et il me fit mille bonnes promesses ; mais la chose en resta là, et, pour ne pas le tourmenter, je crus nécessaire de lui parler aussi peu que possible de son œuvre pendant le temps qu'il resta mon hôte. Nous nous séparâmes vers le milieu de mars, etc. (1). »

C'est qu'en effet ce génie même qui étonnait le vieux Wieland devait bientôt le priver de cet hôte pour lequel sa sympathie augmentait avec son admiration. Kleist n'était maintenant plus maître de lui. Esclave d'un idéal qui reculait sans cesse devant ses yeux et qu'il commençait à désespérer d'atteindre, il trouvait dans ce milieu

(1) Bülow, p. 35 et 36.

honnête et bienveillant, où tout autre se serait complu, une contrainte dont il ne devait pas tarder à sentir le poids. Un homme ambitieux est gêné par les soins dont on l'entoure ; c'est pour ainsi dire une dette qu'on le force à contracter, et, tout entier à ses rêves, il s'en veut de ne pouvoir l'acquitter. Plus Wieland lui témoignait son estime (1), plus la fille de Wieland laissait percer son affection naissante, plus Kleist se sentait mal à l'aise et désireux d'en finir avec une situation fausse qu'il ne voulait pas laisser s'aggraver. Dès le mois de janvier, il écrit à sa sœur : « J'ai trouvé ici plus d'amour qu'il ne m'en faut ; tôt ou tard, il faudra que je parte ; c'est là mon étrange destin (2). » Il comptait rester jusqu'au printemps. Mais il ne put tenir si longtemps, et, dès le début de mars, nous le retrouvons ailleurs, sans qu'il se fût brouillé pourtant avec la famille qui l'avait si hospitalièrement accueilli.

Le 13 mars 1803, il écrit de Leipzig à Ulrique une longue lettre pleine de faits intéressants (3). Notons les principaux. D'abord il nous raconte comment, malgré l'affection qu'il avait trouvée dans la maison de Wieland, il s'est senti obligé de la quitter, d'aller ailleurs, n'importe où, et est venu à Leipzig sans savoir au juste pourquoi. Puis il nous dit qu'il prend des leçons de déclamation d'un certain Kerndörffer (4), et apprend à débiter ses propres vers. Car sa tragédie (*Robert Guiscard*) produirait, bien déclamée, « une impression extraordinaire. » Il nous parle d'une visite faite au mathématicien Hindenburg, qui, après lui avoir demandé sans succès quels progrès il avait faits en mathématiques à Paris, lui a concédé qu'un homme devait suivre sa disposition dominante. Il est aussi question de Wieland, qui devait retourner à Weimar, et en l'honneur duquel on préparait, pour le 3 mai, une belle fête à laquelle Kleist se déclare invité ; ce qui prouve que le vieux poète, qui avait songé un instant à lui donner sa fille, ne lui en voulait pas de son brusque départ. Ce qui est

---

(1) Il lui racontait sa biographie que Kleist prenait par écrit. Koberstein, p. 80.

(2) Kob., p. 80.

(3) V. Kob., p. 81 et suiv.

(4) Kerndörffer (1769-1846), lecteur de déclamation à l'Université de Leipzig, auteur de nombreux romans de chevalerie et histoires enfantines (Zolling, I, XLI).

plus important, c'est la manière dont il s'exprime au sujet des *Schroffenstein*. Dans le journal de Kotzebue, « le Sincère (*Freimüthig*) », on avait parlé avec beaucoup d'éloges de cette tragédie imprimée sans nom d'auteur. L'article était intitulé : « Apparition d'un nouveau poète. » Kleist le signale à sa sœur et à ses plus proches parents, à condition qu'ils soient discrets. Mais il leur conseille de ne pas lire l'ouvrage qui est, dit-il, « une misérable paperasse ». On voit par là combien l'idéal de Kleist avait grandi depuis sa première production. Il dit du reste qu'il en sait bien plus long sur son propre compte que ce niais de Kotzebue (1). A la fin de sa lettre, Kleist exprime le désir de retourner dans sa famille, prie sa sœur d'en embrasser pour lui tous les membres, et promet d'arriver prochainement sans crier gare. La seule chose qui l'arrêtât était la pensée qu'on lui poserait encore à Francfort cette agaçante question de son avenir, qui le rendait furieux. Cette crainte, exprimée en passant (2), le retint sans doute. Il ne se rendit ni à Francfort, ni à Weimar, mais à Dresde.

A Dresde, Kleist retrouva ses amis Pfuel, Rühle, Fouqué, la famille Schlieben et l'aimable Caroline, la fiancée du peintre Lohse, qui était toujours à Milan ; mais il ne retrouva pas la tranquillité, le calme de l'esprit. Au contraire, sa mélancolie s'accentua chaque jour davantage. La pensée que son idéal s'enfuyait sans cesse devant lui, que son *Robert Guiscard* ne serait jamais achevé, le troublait profondément, et le jetait par instants dans de véritables crises de désespoir où la mort lui apparaissait comme la seule délivrance, le seul moyen d'en finir à jamais avec les souffrances morales qui le torturaient. Un jour que Caroline Schlieben, du reste tourmentée sans doute par des soucis d'argent (3), était en outre fortement peinée du long silence

---

(1) L'article n'était pas de Kotzebue, comme le pensait Kleist, mais de Huber, mari de Thérèse Heyne, précédemment femme de Forster. L'œuvre nouvelle lui avait probablement été recommandée par son correspondant Zschokke. Toutefois l'inspiration en venait peut-être de Kotzebue, désireux de détruire autant que possible la gloire de Gœthe.

(2) Koberstein, p. 84.

(3) V. Kob., p. 88. Caroline et sa sœur fabriquaient elles-mêmes, pour gagner quelque argent, des vêtements qu'elles faisaient vendre en secret par une amie.

de son fiancé, il lui proposa à brûle-pourpoint de la tuer et de se tuer après.

Pfuel, très inquiété de la situation d'esprit de son ami, s'ingéniait à le distraire, à le calmer, à modérer ses accès de désespoir ou même d'enthousiasme. Car la folie grandissante du poète se manifestait tantôt par un abattement voisin de la prostration, et tantôt par une confiance exagérée en ses talents. Mais il ne s'élevait tant que pour retomber de plus haut. Après avoir constaté l'inutilité de ses efforts, Pfuel en vint à cette conclusion qu'un nouveau voyage serait le seul moyen de tirer Kleist de cette maladie qui devenait dangereuse, et surtout de cette monomanie du suicide qui pouvait, d'un moment à l'autre, amener une prompte solution. Car à Pfuel aussi Kleist proposait parfois cette mort commune dont Caroline n'avait pas voulu, et Pfuel, pour calmer son ami, répondait qu'il l'avertirait quand le moment serait venu. Mais il pouvait arriver un temps où le désespéré ne se paierait pas d'une plaisanterie, et il fallait à tout prix l'arracher à cette idée fixe. Pfuel proposa donc à son ami un voyage en Suisse.

Kleist accepta très volontiers et reprit confiance. Comme le reste de son patrimoine était dévoré, Pfuel avait mis sa bourse à sa disposition. Mais, sans doute pour ne pas abuser d'une offre qu'il accueillait du reste avec reconnaissance, il écrivit à Ulrique (1) pour lui annoncer son futur voyage, et aussi pour la prier de lui venir en aide encore une fois. Il pensait achever en Suisse son *Robert Guiscard*, sous les yeux de son ami, et lui permettre d'accomplir ce fructueux voyage, n'était-ce pas bien mériter « de l'art et du monde ? » (2). A la fin de la lettre, il engageait sa sœur à venir en personne le trouver à Dresde.

Ulrique, toujours prête à se déplacer quand il s'agissait de son frère, vint le trouver en compagnie de quelques parents, et cette entrevue avec la famille, tant redoutée par Kleist, se passa sans nul incident

(1) Koberstein, p. 86. Lettre du 3 juillet 1803, datée de Dresde.

(2) Expressions mêmes de Kleist.

fâcheux, au grand contentement du poète (1). Sa sœur lui ayant avancé l'argent nécessaire, il put partir joyeux et confiant. Mais ce bonheur ne devait pas durer longtemps.

De Leipzig, Kleist écrit à Ulrique, le 20 juillet, une lettre qui respire le calme et le contentement. Il y parle d'une lettre touchante que Wieland venait de lui écrire. Puis, en compagnie de Pfuel, il s'enfonça vers l'ouest. Les deux amis voyageaient à pied le plus souvent. Ils se rendirent d'abord en Suisse, où Kleist revit les lieux où il avait joui quelque temps d'un laborieux repos, Berne, Thun, l'île de Delosea ; puis, par les vallées helvétiques, ils descendirent en Italie. A Varese, ils retrouvèrent Lohse et visitèrent avec lui Madonna del Monte, un ancien cloître situé au pied des Alpes. L'excursion fut très gaie (2). Puis, toujours en compagnie de Pfuel, Kleist revint de Milan à Berne et à Thun, et enfin se rendit à Genève en traversant le canton de Vaud.

C'est à Genève qu'éclata la crise, que Kleist, calmé un instant, retomba dans ce désespoir terrible qui le rendait presque fou. Voici les principaux passages de la lettre qu'il écrit de cette ville à Ulrique, le 5 octobre 1803 : « Le ciel sait, ma très chère Ulrique, (et je veux mourir si ce que je dis n'est pas rigoureusement vrai), combien volontiers je donnerais une goutte de sang de mon cœur pour chaque caractère d'une lettre qui pourrait commencer ainsi : Mon œuvre *(Robert Guiscard)* est finie... Mais... j'ai maintenant consacré cinq cents jours consécutifs, et la plupart d'entre eux avec leurs nuits, à la tentative que je faisais d'ajouter par mes efforts une nouvelle couronne à toutes celles que possède notre famille. Notre sainte déesse protectrice me crie aujourd'hui que c'est assez... C'est l'enfer qui me donna mes demi-talents ; le ciel donne tout ou rien. Je ne puis te dire combien ma douleur est grande. J'irais de tout cœur là où ne vient jamais personne... Je suis bien décidé maintenant à partir pour Paris... Gessner ne m'a pas payé... et si tu veux m'aider encore une fois, ton secours ne peut m'être utile que s'il arrive bientôt ; peut-être

---

(1) V. Koberstein, p. 88. Lettre de Kleist du 20 juillet, datée de Leipzig.

(2) Lettre à Henriette de Schlieben, du 29 juillet 1804. Zolling, Ed., I, cx et suiv.

s'il n'arrive pas du tout. Adieu. Salue tout le monde, je ne puis en écrire plus long... Ecris-moi à Paris, Poste restante (1). »

C'est donc désespéré que Kleist part de Genève, toujours tourmenté par cette éternelle question d'argent, le cœur lacéré par l'impossibilité où il se voit désormais de réaliser son idéal. *Robert Guiscard* a été le grand tourment de la vie de Kleist, la plaie saignante qu'il a toujours portée au cœur, et dont il n'a jamais guéri. En compagnie de Pfuel, il se rend à Paris par Lyon ; son âme s'assombrit chaque jour davantage ; la pensée du suicide l'obsède, et, comme Pfuel la combat énergiquement, résiste fermement aux attaques injustes et aux colères violentes de son ami, Kleist brûle *Robert Guiscard* et toutes ses notes, et s'enfuit de Paris (2).

Pendant que Pfuel le croyait mort, et cherchait son cadavre à la morgue, Kleist se dirigeait vers Boulogne, où Napoléon préparait alors une descente en Angleterre. En chemin, il rencontrait des conscrits, et leur proposait de s'engager à la place de l'un d'eux. De Saint-Omer, le 26 octobre 1803, il écrivait à Ulrique une lettre désespérée, disant qu'il avait brûlé son œuvre ; que, le ciel lui refusant la gloire, la mort seule lui restait ; qu'il allait prendre du service dans l'armée française, et mourrait bientôt de la mort glorieuse des batailles (3). Grâce à Dieu, il ne put, cette fois encore, exécuter ce nouveau genre de suicide. Un chirurgien-major qu'il connaissait l'ayant rencontré, et ayant appris de lui qu'il était sans passe-port, lui représenta le danger qu'il courait d'être pris et fusillé comme espion, et le fit provisoirement passer pour son serviteur. L'infortuné Kleist, sans doute poussé par le chirurgien-major, écrivit à l'ambassadeur prussien à Paris, le marquis de Lucchesini, et, dans une lettre qui trahissait son agitation, lui demanda un passe-port. Quatre jours après, il reçut un passe-port qui lui enjoignait de se rendre directement à Potsdam et le forçait ainsi à retourner dans sa patrie.

---

(1) Koberstein, p. 90-92.

(2) M. Wilbrandt a raison de croire que Kleist n'a ni écrit ni brûlé pendant le second séjour à Paris un drame intitulé *Pierre l'Ermite*. Kleist resta trop peu à Paris et était du reste dans des dispositions peu favorables à la création poétique.

(3) Kob., p. 92-93.

Kleist partit ébranlé, brisé. Une maladie terrible, suite de ses secousses morales, s'empara de lui à Mayence, et le baron de Wedekind, professeur de médecine dans cette ville, dut le soigner pendant cinq mois. Il se rétablit au printemps de 1804. Nous manquons de renseignements sur cette période. Kleist aurait fait, sur les bords du Rhin, la connaissance de la poétesse Caroline de Günderode qui se tua en 1806 parce que son amant, le célèbre philologue Kreuzer, auteur de la *Symbolique*, l'avait abandonnée (1). Il séjourna aussi quelque temps à la campagne, aux environs de Wiesbaden, chez un pasteur avec la fille duquel il esquissa, dit-on, une idylle, comme à Osmannstädt avec Charlotte Wieland. La situation était à peu près la même. Le pasteur, qui s'intéressait à son hôte énigmatique, s'adressa à Wieland le 3 avril 1804 pour avoir des renseignements sur lui. Wieland raconta ce qu'il savait du poète et de sa maladie morale. Le pasteur, pour le distraire et le guérir de son abattement, songeait à le faire admettre dans le bureau d'un ami. Kleist lui-même eut un instant la singulière idée de s'engager comme ouvrier chez un menuisier de Coblenz (2). Quoi qu'il en soit, Kleist ne donna plus de ses nouvelles pendant cette période, et les amis de Prusse et de Saxe n'entendirent plus parler de lui jusqu'au jour où il reparut à Potsdam (juin 1804) aussi sombre et désespéré que jamais.

---

(1) Le destin semble avoir échelonné les suicides sur la route du malheureux poète qui devait un jour se donner la mort.

(2) Cf. la vie du *génie* Lenz, dont Schlosser fit un cordonnier après une attaque de folie.

# CHAPITRE IX

## KLEIST A BERLIN ET A KŒNIGSBERG

*(Juin 1804 — Février 1807.)*

---

Après la malheureuse issue du voyage qu'il avait entrepris en compagnie de Kleist, Pfuel était retourné à Potsdam rejoindre son régiment. Un soir qu'il était déjà couché, Kleist apparut tout à coup devant lui et l'ancienne amitié fut vite renouée. D'autre part, Ulrique se hâta de se rendre à Potsdam dès qu'elle apprit le retour de son frère. Mais l'éternelle question se posait de nouveau. Qu'allait faire Kleist ?

Ulrique jugeait le moment venu pour le malheureux poète de prendre, dans l'administration, une position stable qui assurât son avenir. Quelque répugnance qu'éprouvât Kleist à renoncer ainsi à ses goûts et à ses habitudes, il sentait, lui aussi, qu'il fallait arriver à une décision. Déçu dans ses espérances, sortant d'une crise qui avait mis plusieurs fois ses jours en danger, il éprouvait le besoin de mener une vie calme, régulière, en dehors des agitations violentes. Et puis, n'y avait-il pas assez longtemps qu'il usait et abusait de la bourse et de la bonté d'Ulrique ? Aussi, plongé dans un abattement profond, se laissa-t-il faire avec une docilité d'enfant, et promit-il de demander un poste au gouvernement.

La chose n'était pas facile, et Kleist dut se soumettre à de nom-

breuses démarches. Il nous les raconte dans les lettres qu'il écrivit à sa sœur, lorsqu'elle fut retournée à Francfort. Le marquis de Lucchesini avait transmis au roi la lettre que Kleist lui avait adressée de Saint-Omer. Les souverains de la Prusse, grands guerroyeurs depuis le roi-sergent, n'ont jamais beaucoup aimé ceux qui sortent de l'armée. Or, Kleist avait de bonne heure renoncé à la gloire et surtout à la discipline militaires. De plus, il s'était rendu coupable de plusieurs incartades, avait fait des vers (1), chose horrible, voulu s'établir en Suisse, et, en dernier lieu, s'engager dans une armée française. Pour toutes ces raisons, le roi Frédéric-Guillaume III l'avait en médiocre estime.

Kleist, résolu à contenter sa sœur, ne s'en rendit pas moins à Charlottenbourg pour demander une position. Il fut reçu par le général de Köckritz, aide de camp du roi. Celui-ci lui témoigna beaucoup de froideur. A la demande de Kleist, il opposa toutes les raisons que le roi et le gouvernement avaient de se méfier de lui. Kleist ne se découragea pas, plaida énergiquement sa propre cause, déclara que l'affaire de Saint-Omer relevait plutôt de la médecine que de l'administration ; qu'il avait été sous l'empire d'une idée fixe ; qu'il tenait à servir son roi, et finit par obtenir du général la promesse de ne pas agir contre lui, au cas où le roi changerait d'opinion à son égard (2).

Rentré chez lui, il écrivit au roi une lettre calme et digne pour lui offrir ses services, du reste avec peu d'espoir de succès, peut-être avec la secrète espérance qu'on ne les accepterait pas. Mais une nouvelle voie ne tarda pas à s'ouvrir devant lui. Vers la fin de juin 1804, une situation d'avenir lui fut offerte par le major Gualtieri, qu'il avait autrefois connu à Potsdam aide de camp du roi, et qui était le frère de sa protectrice et cousine Marie de Kleist, dont il va bientôt être question. Gualtieri allait être nommé ambassadeur en Espagne. Comme on lui avait imposé un conseiller de légation, il ne pouvait faire donner ce poste à Kleist. Mais, comme il s'intéressait vivement

(1) Versche (sic), dira le général de Köckritz. Voir la lettre du 24 juin 1804 (Kob., p. 94).

(2) Voir toute la lettre du 24 juin. C'est une narration intéressante.

à lui, il lui offrit, en attendant, une place d'attaché avec promesse de le faire nommer conseiller dès qu'il pourrait se débarrasser de celui que la cour le forçait de prendre. Kleist serait défrayé pendant le voyage, logé et nourri à Madrid, et il se chargeait de lui faire obtenir sous peu un traitement convenable. Kleist accepta, n'ayant pas le droit de refuser, étant toujours à charge à sa sœur et à sa famille. Provisoirement il devait accompagner Gualtieri dans la Silésie, où celui-ci voulait se rendre avant de partir pour l'Espagne (1).

Mais les choses tournèrent autrement. Après de longs retards, de nombreuses visites, des suppliques renouvelées, le roi accueillit favorablement la demande que le poète lui avait adressée après sa visite au général de Köckritz. Le retard qu'on mettait à le placer provenait seulement de ce qu'on n'avait pas les fonds. Gualtieri insistait toujours pour le prendre avec lui en Espagne. Kleist, irrésolu, ne sachant ce qu'il deviendrait, était seul à Berlin, ennuyé, à court d'argent, dans un hôtel où il payait fort cher, et pressait sa sœur de venir s'établir avec lui, comptant sans doute obtenir une place à Berlin. Comme, d'autre part, on lui promettait une position dans l'administration des finances, à Anspach, il étudiait les sciences administratives.

C'est à cette époque que, probablement par l'entremise de Rahel Levin, il fit la connaissance des jeunes poètes du *Nordsternbund*, société littéraire de jeunes romantiques qui comprenait, avec le Français Chamisso (1781-1838), futur auteur de *Pierre Schlemihl* (1814), Fouqué, que Kleist connaissait déjà ; Varnhagen (1785-1858), plus tard diplomate et mari de Rahel Levin, qui suivait alors assidûment les conférences de Guillaume Schlegel ; et Neumann (1781-1834), ami intime de Varnhagen, plus tard éditeur des *Muses* (avec Fouqué) et intendant militaire. Du reste, Kleist cachait avec soin à ces jeunes littérateurs qu'il était lui aussi un poète et l'auteur de *La Famille Schroffenstein*. Il se donnait pour un simple dilettante et se dérobait autant que possible (2).

---

(1) Voir, dans Koberstein, les lettres 28 et 29, p. 97 et suiv.

(2) Voir, dans Koberstein, les lettres 30, 31, 32, 33, p. 102 et suiv., et Wilbrandt, p. 216.

Enfin son sort se décida. Le major Gualtieri était parti pour Madrid sans lui. Kleist ne fut nommé ni à Anspach, ni à Berlin, mais obtint, grâce à la recommandation du futur ministre Altenstein, dans l'hiver de 1804-1805, un poste de *diätar* (1) à la Chambre des Domaines de Kœnigsberg.

La première époque de son séjour à Kœnigsberg semble avoir été une époque d'abattement. Kleist était résigné aux circonstances et désireux de ne plus être à charge à Ulrique, qui semble l'avoir accompagné pour le surveiller, ou qui, tout au moins, ne tarda pas à le rejoindre et à rester près de lui jusqu'à l'automne. Aussi se donna-t-il d'abord tout entier à sa position nouvelle. Il paraît, pendant six mois environ (milieu de 1805), ne pas s'être occupé de poésie. Comme à Berlin, il vivait retiré chez lui, s'abandonnant peu au monde. Mais une série d'événements importants le tirèrent peu à peu de cette apathie dans laquelle il aurait pu s'endormir.

D'abord, à Kœnigsberg, il retrouva son ami Pfuel qui occupait aussi un poste dans la Prusse Orientale, et les vieilles relations d'amitié reprirent aussitôt. Puis, une de ses parentes, madame de Kleist, influente à la Cour, obtint pour lui de la reine Louise, à partir de décembre 1805, une pension annuelle de 60 louis d'or, qui, en lui donnant quelque indépendance, lui rendit un peu du calme dont il avait besoin. Ensuite, sa situation de fonctionnaire le mettait forcément en rapport, même malgré lui, avec le monde administratif de la ville; il fréquentait notamment la maison de Stägemann, conseiller d'Etat et auteur de chants patriotiques (1763-1840). Enfin, il trouva dans la famille de Wilhelmine, maintenant mariée au professeur de philosophie Krug, un milieu bienveillant, au moment où la situation politique de la Prusse éveillait en lui des sentiments patriotiques. Ces circonstances diverses rendirent Kleist au monde et à la poésie.

Mais suivons l'ordre des temps, et voyons s'opérer par degrés ce retour à la vie active et aux lettres. Alors qu'Ulrique est encore à

(1) « Surnuméraire ». Ulrique traduit « volontaire » dans sa lettre en français au général Clarke. Kob., p. 162.

Kœnigsberg, Kleist adresse à Rühle une singulière dissertation intitulée « Que les pensées se forment peu à peu tandis que l'on parle. » Il y développe ce paradoxe que, de même que l'appétit vient en mangeant, l'idée vient en parlant (1). Puis, dès la fin de décembre 1805, s'éveillent en Kleist des craintes patriotiques. La jeunesse romantique faisait profession, on le sait, de ne point se soucier des révolutions politiques. Mais le moment était trop grave et Kleist trop généreux pour qu'il crût pouvoir rester indifférent.

Le roi Frédéric-Guillaume II avait, en 1795, signé la paix de Bâle avec la France. Depuis lors, son fils et successeur Frédéric-Guillaume III n'avait pris aucune part à la deuxième coalition (1798-1801) et était resté neutre au début de la troisième. Mais maintenant l'orage grondait. Les Français avaient, en traversant la Franconie, violé le territoire prussien. Les gens clairvoyants commençaient à reconnaître que l'écrasement de l'Autriche à Austerlitz (2 décembre 1805) constituait, pour la Prusse elle-même, un danger formidable. Dans une lettre adressée à son ami Rühle (2), Kleist montre bien qu'il voyait net dans la situation et s'en affligeait en patriote. Il est convaincu que, dans un bref délai, les Français attaqueront la Prusse. Il regrette que le roi n'ait pas montré plus d'habileté, et surtout plus de fermeté, lors de la violation de la Franconie. Il prévoit une modification radicale du corps germanique, voire de l'Europe entière dont les dynasties dépendront bientôt de la France. Pourquoi le roi n'a-t-il pas fait appel à son peuple, et fait face résolûment à l'ennemi, au lieu de garder cette neutralité menaçante que les Français ne lui pardonneront pas ?

Toutefois la catastrophe ne se produisit pas immédiatement, et Kleist put revenir quelque temps au calme des occupations littéraires, encouragé par la famille nouvelle de son ex-fiancée. Grâce aux soixante louis d'or qu'il toucha à partir de décembre 1805, il se trouvait en partie à l'abri du besoin. Aussi, dès le printemps de 1806, et malgré Ulrique, abandonne-t-il la position qu'il occupait

(1) Ces mots sont en français dans le texte. Zolling, Ed., IV, p. 282-288.

(2) Fin de décembre 1805. Bülow, p. 236 et suiv.

à la Chambre des Domaines (1). Il est vrai qu'il n'accepte d'abord qu'un congé. Mais « c'est seulement pour se tirer plus doucement de l'affaire (2). » Il est bien décidé maintenant « à gagner sa vie par ses travaux dramatiques (3). » Et, de fait, en 1806, sous les auspices de Wilhelmine, il se remet hardiment à la besogne.

Wilhelmine, délaissée par Kleist, avait épousé à Francfort-sur-l'Oder Wilhelm Krug (1770-1842), alors professeur ordinaire de philosophie à l'Université. Ce dernier, qui était kantien, fut, après la mort de son maître Immanuel Kant (1804), appelé à l'Université de Kœnigsberg pour le remplacer. Il emmena dans cette ville, avec sa jeune femme, Louise, la sœur de Wilhelmine dont nous avons déjà parlé. Lorsque Kleist était passé à Francfort-sur-l'Oder dans son voyage de Berlin à Kœnigsberg, il avait évité de revoir celle qui avait été sa fiancée. A Kœnigsberg, un hasard les rapprocha de nouveau. Ils se trouvèrent ensemble dans une grande réunion (1806). Après que, péniblement ému, il se fut tenu assez longtemps à distance, il se décida à s'approcher de Louise et l'invita à danser. Il reconnut les torts qu'il avait envers Wilhelmine, et finit par demander à Louise si, dans la maison de Krug, on consentirait à le recevoir. Louise le présenta à son beau-frère qui l'invita lui-même à venir chez lui, et Kleist devint bientôt un habitué de la maison.

Cette rencontre fut pour Kleist un heureux événement. Accueilli dans un milieu sympathique, jouissant d'un calme plus grand, il se remit peu à peu à la poésie, lisant dans la maison de Krug des fragments de ses productions nouvelles, écoutant volontiers les jugements qu'on en portait. Il s'occupait aussi de nouveau de déclamation, inventant des signes pour marquer l'élévation ou l'abaissement de la voix, et soutenant qu'il ne faut pas moins d'art pour lire une poésie que pour la chanter. C'est à cette époque que se rapporte la traduction libre qu'il fit en vers de la fable des *Deux*

---

(1) Voir une lettre à Rühle écrite en 1806 de Kœnigsberg, sans doute avant le commencement de la guerre franco-prussienne. Bülow, p. 240 et suiv.

(2) Bülow, p. 242.

(3) Bülow, p. 242.

*Pigeons* de La Fontaine, où il poétisa douloureusement, dans une allégorie touchante, l'histoire de ses amours avec Wilhelmine (1).

En somme, le séjour de Kœnigsberg fut fructueux. Renonçant à sa grandiose création de *Robert Guiscard,* désormais modeste, mais reprenant peu à peu courage à mesure qu'il essayait ses forces, il s'exerça successivement dans la nouvelle et la comédie jusqu'au moment où il osa de nouveau tenter une tragédie. Il semble, à Kœnigsberg, avoir écrit plus d'une nouvelle. Mais il est certain que c'est là qu'il commença et acheva *La Marquise d'O...* où se marquent, en même temps qu'un vrai talent de prosateur, les qualités dramatiques que Kleist possédait à un si haut degré. C'est une œuvre saisissante et forte. C'est encore à cette époque qu'il commença la plus étendue de ses nouvelles, son *Michel Kohlhaas* qui, pour le moment, demeura inachevé. Revenant à la comédie, dans laquelle il s'était déjà essayé en Suisse, il montrait, dans sa traduction de l'*Amphitryon* de Molière, un talent comique incontestable, et même le sens du burlesque. Ce sentiment du burlesque se manifeste plus encore dans sa comédie de *La Cruche Cassée*, vrai tableau flamand, dont nous avons déjà parlé, qu'il avait commencée en Suisse (1802), continuée à Dresde, et qu'il acheva ou du moins remania à Kœnigsberg.

Malgré les nombreux travaux qui l'arrachaient un peu à ses tortures morales, Kleist ne devait jamais jouir d'un calme parfait. Sa santé étant toujours ébranlée, il se rendit à Pillau, vers la fin de l'été de 1806, pour prendre les bains de mer. Il y tomba malade, fut obligé de garder le lit, et c'est à peine s'il put prendre cinq ou six bains pendant les cinq semaines qu'il y séjourna (2). Son système nerveux était troublé. Les anciennes pensées de suicide s'emparaient de lui de nouveau : « Qui voudrait être heureux en ce monde ? » écrivait-il à Rühle, de Kœnigsberg, au moment où

(1) Krug fut appelé à Leipzig en 1809, et reçut encore à cette époque une visite de Kleist. Il mourut en 1842, après quarante ans d'une heureuse union. Wilhelmine mourut dix ans après, en 1852. (Biedermann, p. XXIV.)

(2) Koberstein, p. 109. Lettre à Ulrique écrite de Kœnigsberg dans l'automne de 1806 (24 octobre).

ce dernier allait se marier, était peut-être déjà marié (1). Il est vrai que dans cette même lettre il parlait à son ami de ses travaux poétiques : « Aussi longtemps que ma vie durera, j'écrirai des tragédies et des comédies (2) », et il donnait des détails sur les œuvres entreprises.

Mais, revenu de Pillau à Kœnigsberg, il retomba dans une mélancolie profonde, grandie de jour en jour par les malheurs qu'il avait prévus et qu'il voyait fondre sur sa patrie. Le 14 octobre 1806, la Prusse était écrasée aux batailles d'Iéna et d'Auerstädt. Le 24 octobre, Kleist écrivait à Ulrique une lettre pleine d'une douleur patriotique : « 40.000 hommes sur le champ de bataille, et pas de victoire (3). » Il parle de ses amis dont il n'a pas de nouvelles, et ajoute : « On ne peut pas penser à la chose sans pleurer (4). » Après quelques mots sur son séjour à Pillau, il s'excuse de la décision qu'il a prise d'abandonner sa position, puis revient à ses préoccupations patriotiques : « Nous sommes les peuples soumis par les Romains. On vise à un pillage de l'Europe, pour enrichir la France (5). »

Il songeait alors à se rendre dans sa famille, aussi bien pour ne pas la laisser seule en un pareil moment que pour partager avec elle la douleur immense qui l'envahissait. Toutefois il resta à Kœnigsberg. Bientôt le gouvernement prussien se transporta dans cette ville, et Kleist se trouva, pour ainsi dire, au centre même de la lutte. Ulrique lui avait écrit le 9 novembre pour lui dire qu'elle lui pardonnait tout ; Kleist ne reçut sa lettre que le 6 décembre et lui répondit le même jour. Le ton de la lettre de Kleist (6) est en général assez calme. On sent qu'il a, comme il le dit, éprouvé une grande joie en voyant sa sœur revenir à lui. Il se félicite de la noblesse de sentiments qu'il voit se révéler autour de lui au milieu

---

(1) Bülow, p. 241.
(2) Bülow, p. 242.
(3) Koberstein, p. 109.
(4) Ibid.
(5) Kob., p. 110.
(6) Kob., p. 111 et suiv.

des malheurs publics. C'est à la reine Louise surtout qu'il ne peut songer sans émotion. Elle groupe autour d'elle tous les hommes de valeur, et, par son activité, empêche un effondrement général. Dans la fin de la lettre, il donne quelques renseignements sur ce qui se passe, et demande à sa sœur des nouvelles de ses amis et de ses parents.

Le 31 décembre, nouvelle lettre de Kleist à Ulrique (1), du reste de peu d'importance. Kleist prie sa sœur de lui faire envoyer par sa parente, madame de Kleist, au cas où elle serait encore en vie, les 30 louis d'or de sa pension qu'elle a encore entre les mains. En un pareil moment, il ne peut pas vendre ses manuscrits à Berlin, et il se trouve, comme bien souvent déjà, à court d'argent. Cependant la nécessité ne paraît pas cette fois aussi pressante. On sent que Kleist ne perd pas la tête, qu'il compte sur des ressources à venir, que son âme grandit au milieu des troubles qui l'entourent, et qu'il trouve maintenant dans la poésie, suivant l'expression de M. Wilbrandt (2) « un baume pour ses blessures et une délivrance pour son âme. » Il avait, à ce moment, commencé à écrire *Penthésilée*.

Du reste, il ne put achever à Kœnigsberg l'œuvre commencée. Les souffrances physiques et les événements politiques l'en empêchèrent. Il devait y travailler surtout pendant la captivité qu'on lui fit subir en France.

En effet, au mois de janvier 1807, il quitta Kœnigsberg en compagnie de son ami Pfuel, qui s'était signalé pendant la guerre, et de deux autres officiers prussiens, Gauvain et Ehrenberg, dans le but de se rendre à Dresde, où il comptait jouir d'une tranquillité plus grande (3). Tout alla bien jusqu'à Berlin. Les officiers français qui étaient à Damm et à Stettin visèrent son passe-port. A Berlin, Pfuel le quitta pour se rendre à Neundorf, chez le poète Fouqué. Kleist, Gauvain et Ehrenberg voulurent faire viser leurs passe-ports à l'état-

---

(1) Koberstein, p. 113 et suiv.

(2) Wilbrandt, p. 244.

(3) Lettre d'Ulrique au général Clarke. Kob., p. 162.

major français de Berlin. Là, on fit de grandes difficultés. On déclara fausse la démission d'officiers prussiens qu'ils portaient sur eux, et, le troisième jour, malgré leurs protestations énergiques, on les déclara prisonniers de guerre et on décida qu'ils seraient transportés en France. Le seul grief qu'on eût à leur reprocher était, au dire de Kleist, qu'ils venaient de Kœnigsberg (1), et il semble, en effet, que la mesure rigoureuse dont ils furent l'objet ait été prise bien précipitamment (2). Bref, ils furent mis sous bonne garde, et, dès le lendemain, furent conduits par la gendarmerie française à Wustermark.

---

(1) V. Koberstein, lettre du 17 janvier 1807, p. 116 et suiv.

(2) Bülow, p. 47, émet deux hypothèses au sujet de l'arrestation de Kleist : 1° On le prit pour Pfuel. 2° Kleist se troubla, et, comme du reste il parlait couramment le français, on le prit pour un espion. A cela s'ajoutait le fait qu'il venait de Kœnigsberg, ainsi que le dit Kleist lui-même. Du reste, voici ce que le général français Clarke, plus tard duc de Feltre, alors gouverneur général de Berlin, écrivit à Ulrique, le 8 avril 1807, en réponse à la lettre où elle lui demandait la liberté de son frère : « Monsieur votre frère, en passant du quartier général ennemi derrière l'armée française, s'est exposé à être regardé comme espion, et je l'ai même traité avec indulgence en le faisant conduire en France » (Kob., p. 164). Quoi qu'il en soit, l'arrestation fut certainement trop hâtive et ne nous parait pas justifiée. (Voir la lettre d'Ulrique, Kob., p. 162 et 163).

# CHAPITRE X

KLEIST PRISONNIER EN FRANCE. DÉBUTS DE SON NOUVEAU SÉJOUR A DRESDE

*(Février 1807 — Janvier 1808.)*

---

De Marbourg, le 17 (1) février 1807, Kleist écrivit à Ulrique (2) pour lui apprendre le coup qui l'avait frappé, lui et ses deux amis, dans le cas où elle ne l'aurait pas déjà appris par une autre voie. Le commencement de la lettre renferme les détails que nous connaissons déjà sur l'arrestation, à Berlin, de Kleist, de Gauvain et d'Ehrenberg (3). Puis le poète raconte à sa sœur comment, à Wustermark, on les a jetés dans une prison souterraine, ainsi que de vulgaires criminels ; comment ensuite, grâce à leurs réclamations, ils ont été traités avec plus de douceur. Il se plaint et s'étonne de l'injustice de leur arrestation, annonce qu'on les conduit au fort de Joux, près Pontarlier, sans doute pour les traiter en prisonniers d'État ; qu'ils

---

(1) Dans la lettre qu'il écrit à Ulrique de Châlons-sur-Marne, le 23 avril, Kleist parle d'une lettre écrite le 8 ou le 10 février. C'est probablement de la lettre du 17 qu'il s'agit. On voit que Kleist n'est pas sûr de la date ; et, à plus de deux mois de distance, une erreur de quelques jours est bien possible.

(2) Koberstein, p. 116 et suiv.

(3) Voir la fin du chapitre précédent.

ont écrit au général Clarke, et comptent sur une issue favorable. Du reste, il n'est pas, personnellement, affecté outre mesure : « Quoique maintenant, dit-il, je sois inquiété par l'avenir, je suis pourtant plus capable que mes deux compagnons de route de supporter aisément cette violence. Car, pourvu que là-bas (à Joux) ma condition soit en quelque sorte tolérable, je pourrai y exécuter mes projets littéraires aussi bien que n'importe où. Ne te mets donc pas trop en peine de moi ; je suis mieux portant que jamais, et la vie est encore assez riche pour compenser deux ou trois mois de désagrément (1). »

De Marbourg, on conduisit Kleist et ses amis, par Mayence, Strasbourg et Besançon jusqu'au fort de Joux, où ils arrivèrent le 5 mars (2). Rien de plus triste que ce fort, situé sur le versant nord du Jura, et encore entouré de neige, alors qu'en Alsace le printemps se manifestait déjà, et qu'à Besançon les prisonniers avaient même vu des roses. On leur enleva tout l'argent qu'ils possédaient ; à Kleist on ne put rien prendre, vu qu'il n'avait rien sur lui. On les enferma séparément dans des cachots taillés en partie dans le roc, où ils étaient privés d'air et de lumière, et Gauvain fut mis dans celui où Toussaint-Louverture était mort après dix mois de captivité. Comme on ne savait si on devait les traiter en prisonniers de guerre ou en prisonniers d'État, on les soumit à un régime rigoureux, et on ne leur donna aucune paie. Les deux compagnons de Kleist étant tombés malades, ils demandèrent des médecins ; Kleist écrivit au commandant du fort, de Bureau, et celui-ci, soupçonnant que leur arrestation était due à une méprise, obtint du gouverneur de Besançon qu'ils fussent traités avec plus de douceur. Dès lors ils purent, leur parole donnée, se promener sur les remparts. Le commandant du fort leur prêta même des livres (3). Kleist travaillait dans sa chambre ; ses amis l'aidaient de leur bourse. En somme, il n'était pas trop mécontent de son sort. Bientôt, comme ils avaient adressé une pétition au ministre de la guerre, celui-ci ordonna qu'on les envoyât à Châlons-sur-Marne, comme les autres

(1) Koberstein, p. 118.

(2) Voir, pour tout ce qui va suivre, la lettre que Kleist écrivit à Ulrique de Châlons-sur-Marne, le 23 avril 1807 (Kob., p. 118 et suivantes).

(3) Nous avons la lettre de remerciment de Kleist du 31 mars (Zolling, I, CXII).

prisonniers de guerre. Là ils furent libres sur parole, mais ils étaient gênés d'argent, parce qu'on refusait toujours de leur donner la paie des autres prisonniers de guerre. Kleist écrivit de nouveau au ministre de la guerre pour demander d'être mis en liberté, ou au moins d'être complètement assimilé aux autres officiers. Tels sont, en substance, les faits que nous apprend la lettre du 23 avril.

Pendant que Kleist écrivait lettre sur lettre pour demander justice et obtenir sa liberté, Ulrique agissait de son côté, et faisait à Berlin, où elle s'était rendue, toutes les démarches nécessaires. Elle était soutenue par sa parente, madame de Kleist, femme de l'aide de camp du roi, dont nous avons déjà parlé. La lettre qu'elle écrivit en français, à cette occasion, au général Clarke, gouverneur français de Berlin (1), est intéressante à lire. Ulrique expose les faits, se déclare à même de prouver ce qu'elle avance, et demande qu'une enquête sérieuse mette fin à une captivité injuste. L'origine germanique de l'auteur de la lettre se montre surtout dans les virgules mal placées, dans l'abondance des formules cérémonieuses et dans le ton quelquefois un peu emphatique. Du reste, la lettre n'est pas mal tournée dans son ensemble, et est écrite parfois en un style ferme. Qu'on songe d'ailleurs que c'est une supplique. Mais qu'on considère surtout l'émotion profonde qui l'anime, et cet amour pour un frère qui « n'est pas sans nom et sans réputation dans le monde littéraire en Allemagne. » Le général Clarke, cet homme connu partout comme excellent (2), répondit à Ulrique (8 avril 1807) la lettre suivante : « J'ai reçu, Mademoiselle, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser le 3 de ce mois. Monsieur votre frère, en passant du quartier général ennemi derrière l'armée française, s'est exposé à être regardé comme espion (3), et je l'ai même traité avec indulgence (4) en le faisant conduire en France. Sur la demande de M. le ministre d'A... j'avais donné des ordres pour adoucir la rigueur de

(1) Koberstein, p. 162 et 163.

(2) Expressions de Kleist. Kob., p. 118.

(3) Voir la dernière note du chapitre précédent.

(4) Il aurait pu le faire fusiller

cette conduite, mais ils sont arrivés trop tard. J'ai écrit au ministre de la guerre pour l'inviter à permettre à Monsieur votre frère de retourner dans ses foyers ; je désire, que cette demande soit accordée (1). »

Néanmoins l'ordre d'élargissement se fit attendre. Kleist était toujours prisonnier à Châlons-sur-Marne. Le 8 mai 1807, il écrivit une nouvelle lettre à sa sœur (2). Il commence à trouver longue sa captivité. Il connaît les démarches actives de sa sœur, et cependant il sait de bonne source que le commandant de Châlons a reçu à son endroit des instructions peu d'accord avec le désir de le mettre en liberté (3). « Et cependant, continue-t-il, la situation qui m'est faite ici, au milieu d'hommes abattus par la honte et la misère, est, comme tu peux aisément te le figurer, la plus répugnante ; les dieux savent si jamais une paix doit être conclue ; et il me tarde de retourner dans ma patrie. Il y aurait peut-être une nouvelle tentative à faire auprès du général Clarke (4)..... » Kleist remercie vivement sa sœur d'une lettre de change qu'elle lui a envoyée ; car, pendant les deux premiers mois de sa captivité, il n'a pu obtenir aucun argent. C'est seulement depuis peu que le commandant de Châlons a obtenu pour lui qu'il toucherait le traitement ordinaire des officiers prisonniers de guerre, soit 37 fr. par mois. Il pourra ainsi, s'il est libéré, s'en retourner chez lui. Mais qu'y faire ? Le commerce de la librairie ne va pas en de pareils temps, et Rühle a dû vendre pour 24 louis d'or le manuscrit d'*Amphitryon* qui aurait valu le triple en d'autres circonstances. Et il termine tristement sa lettre : « Quels temps que ceux-ci ! Et le pire, dans la chose, est que l'on n'a pas même le droit d'en parler (5). »

A peu près vers le même temps, il écrivait à madame de Kleist, sa parente, qui agissait aussi en sa faveur, une lettre encore plus déses-

(1) Koberstein, p. 164. Il y a, dans le texte donné par Koberstein, une virgule entre *désire* et *que*. C'est probablement une faute de l'imprimeur allemand.

(2) Kob., p. 122 et suiv. Ulrique avait copié la lettre de son frère et c'est cette copie que Koberstein a reproduite.

(3) Kob., p. 122.

(4) Kob., p. 123.

(5) Kob., p. 124.

pérée (1). « Vous voyez que presque tous les efforts faits en ma faveur sont complètement superflus..... Et combien de temps peut durer encore cette guerre, cette malheureuse guerre, qui peut-être ne sera jamais terminée par une paix ? Quels temps que ceux-ci ! (2)... Je travaille, comme vous pouvez bien penser ; toutefois sans plaisir et sans amour de la chose..... Ici à Châlons je vis de nouveau aussi isolé qu'à K. (Kœnigsberg)..... Il n'y a ici personne à qui je puisse m'attacher ; ni parmi les Français, parce que d'abord une répugnance naturelle m'éloigne d'eux, répugnance augmentée encore par le traitement qu'on nous fait subir en ce moment ; ni parmi les Allemands. Et pourtant mon cœur désire tant s'épancher (3). » La lettre finit sur ce ton mélancolique. Kleist commençait à perdre toute espérance ; et, comme on le voit, ses occupations littéraires n'étaient plus pour lui une distraction suffisante. Le dégoût et l'abattement s'emparaient de son âme.

Heureusement pour lui, grâce à l'intervention de l'ambassadeur Bourgoing (4), et aussi aux démarches renouvelées d'Ulrique, le général Clarke donna l'ordre de le mettre en liberté. L'ordre arriva à Châlons vers le milieu de juillet. Dès le 14, Kleist écrit une nouvelle lettre (5) à sa sœur pour lui annoncer la bonne nouvelle, et en même temps lui proposer un arrangement pour l'avenir. Après avoir remercié Ulrique de tout ce qu'elle a fait pour lui, il lui déclare qu'il ne pourra pas profiter immédiatement de la liberté reconquise. Il est indisposé ; on lui refuse l'argent pour le voyage, et il n'a pas reçu la lettre de change que Rühle doit lui envoyer de Dresde pour la vente faite au libraire Arnold du manuscrit d'*Amphitryon* (6). Dans ces conditions, il attendra sans doute le renvoi en masse des prison-

(1) Bülow, p. 47 et suiv.

(2) Remarquer que les idées et les termes sont les mêmes que dans la lettre du 8 mai à Ulrique. Les deux lettres doivent donc être à peu près de la même époque.

(3) Bülow, p. 49.

(4) Bülow, p. 51.

(5) Koberstein, p. 125 et suiv.

(6) La veille (13 juillet), il avait écrit à Rühle relativement à cette affaire en lui annonçant sa mise en liberté. Zolling, I, p. CXIII.

niers, puisque la paix se conclut (la paix de Tilsit est du 9 juillet). Puis il arrive à l'objet propre de sa lettre. Madame de Kleist, sa parente, lui avait promis que la pension qu'il recevait de la reine Louise continuerait après la conclusion de la paix, et que même, pour plus de sûreté, on la changerait en un bénéfice. Or, voici le plan de Kleist. Il a toujours reçu de l'argent de sa sœur, et, par ses demandes réitérées, a forcément entamé ses ressources. Il lui propose de prendre pour elle la pension faite par la reine, ou le bénéfice qui la remplacerait, tandis que lui vivrait uniquement du revenu de ses ouvrages sur lequel il croit désormais pouvoir compter. Mais ce n'est là qu'une partie de son plan. Il propose à Ulrique de se mettre en pension chez elle, de reprendre la vie en commun, à laquelle ils ont déjà dû renoncer, et qu'il lui peint sous des couleurs riantes. Elle choisirait elle-même l'endroit. Elle relirait en entier, près de son frère, Rousseau et Helvétius, ou se livrerait à des études géographiques : « Le désir de vivre ensemble, ajoute-t-il, doit être un besoin pour toi comme pour moi. Car je sens que tu es pour moi l'amie, toi seule au monde(1).» La lettre est suivie d'un post-scriptum où Kleist annonce qu'on lui a accordé les frais de voyage, et que, sans la lettre de change de Rühle, qu'il se fait envoyer à Berlin, il pourra, en voyageant jour et nuit, être dans une quinzaine de jours auprès d'Ulrique.

Quelques semaines après, Kleist, parti de Châlons, après avoir fait un court séjour à Berlin, rejoignait sa sœur à Gulben, près de Cottbus, où elle se trouvait chez son beau-frère de Pannwitz. De là Kleist et Ulrique se rendirent ensemble dans la Lusace chez des parents, les de Schönfeldt. Kleist était décidé à se rendre à Dresde, comme avant son arrestation, et voulait emmener Ulrique avec lui. Mais sa sœur ne voulut pas consentir à reprendre l'existence commune. Elle savait à quoi s'en tenir, et les inconvénients qu'elle présentait. C'est donc seul que Kleist vint se fixer à Dresde vers le mois d'août 1807.

Kleist n'avait pas perdu son temps au fort de Joux et à Châlons.

---

(1) Koberstein, p. 128.

Nous ne savons pas au juste dans quelle mesure il s'était occupé de ses grandes œuvres, surtout de *Michel Kohlhaas*. Mais il est certain qu'il avait travaillé activement à sa *Penthésilée*, qui s'était emparée de son âme, comme autrefois *Robert Guiscard*. Toutefois ce n'est qu'à Dresde qu'il trouva le loisir suffisant pour achever sa pièce.

Au moment où Kleist arriva à Dresde, cette ville cherchait à conquérir sa place dans la littérature allemande(1). La bonne société venait se réfugier en Saxe, terrain neutre entre les deux grandes puissances allemandes, où l'on jouissait d'une tranquillité relative, où littérateurs et artistes pouvaient cultiver les lettres et les arts. Les grands seigneurs allemands, les ambassadeurs, favorisaient le mouvement des esprits, s'y associaient. Kleist se trouva, dès son arrivée, grâce à ses connaissances et à son talent, présenté aux meilleures familles : chez Körner, où le jugement favorable de Schiller lui valut le meilleur accueil ; chez l'ambassadeur autrichien, le baron Buol, auquel l'avait recommandé Gentz (2), admirateur enthousiaste de son *Amphitryon*, et chez le préfet von Haza, qui réunissait dans sa maison les romantiques à tendance catholique. Le grand monde se l'arrachait.

En même temps, le monde purement littéraire fondait sur lui les plus grandes espérances. Gentz et Adam Müller, ce dernier surtout, comptaient l'exploiter pour leur propre compte. Gentz était alors l'un des principaux chefs de la coalition intellectuelle contre la France. Il avait fait des princes, comtes et barons allemands, autant de partisans du jeune Adam Müller, qu'il considérait comme la première tête de l'Allemagne, autant d'admirateurs de ses leçons sur l'esthétique (3). C'était un singulier personnage que cet Adam Müller, que l'on est tenté, dit M. Wilbrandt (4), d'appeler le mauvais génie de Kleist. Né en 1779 à Berlin, par conséquent de

---

(1) Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXVI.

(2) Gentz, publiciste, né à Breslau (1764-1832), ennemi de la Révolution française et des Français, avait lié l'Angleterre à l'Autriche, rédigé le manifeste autrichien de 1805, le manifeste prussien de 1806, et était revenu en Autriche après Iéna.

(3) Julian Schmidt, ouv. cité, p. LXVI.

(4) Wilbrandt, p. 266.

deux ans plus jeune que Kleist, il avait successivement étudié la théologie, le droit et les sciences naturelles. Après un voyage en Suède et un assez long séjour en Pologne, il était revenu à Berlin, où dans la maison de Sander, il avait fait la connaissance d'Aug.-Guil. Schlegel, de Tieck, de Bernhardi son beau-frère, de Varnhagen, en général du clan romantique. En janvier 1805, il s'était converti au catholicisme à Vienne où il était allé visiter son ami Gentz, puis s'était fixé à Dresde dans l'automne de 1805, fréquentant beaucoup la maison de Haza dont quelques années après il épousa la femme. Doué d'un talent oratoire remarquable, très habile metteur en œuvre, superficiel et brillant, au moins aussi téméraire dans ses conceptions que Frédéric Schlegel, ce romantique mystique doublé d'un sophiste s'occupait de fonder une philosophie nouvelle, qui rejetait tout système comme trop étroit et ne voyant qu'une face des choses; qui devait anéantir toutes les théories philosophiques précédentes, y compris celles de Fichte et de Schelling; et qui considérait le monde comme un organisme d'antithèses se renouvelant et se détruisant sans cesse l'une l'autre. Il entreprenait d'expliquer avec ce jeu des contraires tous les phénomènes irrationnels de l'art et de la politique : l'hellénisme et le romantisme, la légitimité et Napoléon, Dieu et le diable. Dans ses leçons sur l'art et la littérature allemande, il usait d'une « critique médiatrice » qui devait concilier les contrastes, montrer comment la vie politique et la vie poétique étaient la condition l'une de l'autre, etc. Ces vues fantaisistes, magnifiquement exposées, lui avaient valu une grande popularité. Gentz, l'historien Jean Müller, Aug.-Guil. Schlegel et même Gœthe le tenaient en très haute estime (1). Pour le moment, il écrivait un drame à effet, composé d'après ses théories, et qu'il appelait sa « divine comédie », *Julien l'Apostat*. La première partie de ce drame devait glorifier l'idée de la mort et de l'anéantissement général, la seconde celle de la vie universelle.

Adam Müller, fier de ses prétendues découvertes, heureux de ses succès, cherchait à étendre son parti dans tous les sens. Le peintre

---

(1) Voir sur Adam Müller et ses doctrines, Wilbrandt, p. 266-273.

Ferdinand Hartmann, de Stuttgard, alors âgé de 37 ans, et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, représentait l'art dans la nouvelle école. Wetzel, né en 1780, était le poète lyrique. Il avait composé, en 1806, le *Miroir magique* où l'on pouvait voir « l'avenir de l'Allemagne », des ballades et des traités humouristiques. La médecine était représentée par Henri Schubert, né également en 1780, qui faisait des leçons sur les esprits, le magnétisme, les métamorphoses des plantes et des animaux, en un mot sur ce qu'il appelait « le côté obscur (1) des sciences naturelles ». Rühle, l'ami de Kleist, devenu chambellan du duc de Weimar, et qui demeurait alors à Dresde avec le prince Bernhard, fils du duc, dont il était le gouverneur (2), était un des partisans les plus chauds d'Adam Müller. Il venait d'écrire un récit de la campagne de 1806. Lorsqu'il présenta à Müller l'*Amphitryon* de Kleist, encore prisonnier à Joux, celui-ci l'édita avec une préface enthousiaste, prétendit que cette comédie prêchait les mystères les plus sacrés, et déclara Kleist le poète de l'avenir. Dès lors il songea à l'enrôler dans son école.

Le 9 mai 1807, Müller écrit à Gentz, à Prague, en lui expédiant l'*Amphitryon :* « Je vous envoie l'œuvre dramatique que j'ai éditée ; elle est d'un jeune poète qui nous promet peut-être des créations meilleures et plus élevées que tous les autres. » Gentz répond de Prague, le 16 mai : « La comédie de Kleist m'a procuré les heures les plus agréables, et, je puis bien le dire, les seules heures vraiment agréables que j'ai dues depuis plusieurs années à un produit de la littérature allemande. » Et il continue sur ce ton lyrique, faisant l'éloge de la pièce, de ses qualités, même de son style. Le 25 mai, Müller écrit de nouveau à Gentz : « L'*Amphitryon*, dit-il, traite aussi bien de l'immaculée conception de la Sainte Vierge que du mystère de l'amour en général (3). » On voit par là comment Müller entendait

---

(1) Nachtseite.

(2) Pfuel se trouvait aussi à Dresde, en qualité de professeur du jeune prince, officier dans la garde saxonne.

(3) Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXVII-LXIX.

l'œuvre, pourquoi il l'admirait tant, et songeait dès lors à gagner à ses théories un poète de la valeur de Kleist, qu'il croyait les représenter si bien. Aussi, malgré les réserves de Gœthe et de Tieck au sujet d'*Amphitryon*, Müller accueillit-il avec transport, à son arrivée à Dresde, le puissant auxiliaire qui lui venait.

On s'explique qu'arrivant à Dresde dans ces conditions, fêté par le grand monde, guetté par le monde littéraire, et cela au moment où il sortait d'une captivité douloureuse, Kleist ait ressenti une franche et vive impression de bonheur. Aussi la première lettre qu'il écrit à sa sœur, le 17 septembre 1807, est-elle rayonnante de joie, suivant l'expression de Julian Schmidt (1) : « Ma situation est si riche, et mon cœur si plein du désir de se communiquer en entier à toi, que je ne sais par où commencer ni finir (2). » Après lui avoir parlé d'une librairie qu'il va fonder avec Müller, question sur laquelle nous allons revenir, il l'engage à se rendre à Dresde ; il l'introduirait dans les meilleures familles, chez Haza, le baron Buol, Körner, etc., et il ajoute : « Deux de mes comédies, l'une imprimée (l'*Amphitryon*), l'autre en manuscrit (*La Cruche cassée*), ont déjà été lues plusieurs fois dans des réunions publiques, et toujours avec un succès répété. Maintenant l'ambassadeur va même organiser une représentation sur un théâtre d'amateur à Dresde, et Fitt (probablement le général Vieth), que tu connais, se chargera du principal rôle. A Weimar aussi Gœthe fait représenter l'une de mes comédies. Bref, tout va bien (3). » Le 25 octobre, il écrit : « Les choses vont pour moi, à tous égards, comme je le désire (4) »; et plus loin : « Le 10 octobre, j'ai été, à la table de l'ambassadeur autrichien, couronné de laurier, et cela par les plus gentilles petites mains qui soient à Dresde (5). » De pareilles marques de bonne humeur se retrouvent dans ses lettres jusqu'en janvier 1808, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition du *Phœbus*.

---

(1) *Nachtrag*, p. CXL.
(2) Koberstein, p. 129.
(3) Kob., p. 131-132.
(4) Kob., p. 134.
(5) Kob., p. 138.

Ce journal littéraire, dont nous parlerons dans le chapitre suivant, fondé par Kleist et Müller, ne fut pas la première œuvre qu'ils firent en collaboration. A peine Kleist arrivait-il à Dresde que le remuant Müller cherchait à l'engager dans une entreprise de librairie à laquelle notre poète, enthousiaste de sa nature, accéda d'autant plus facilement qu'il trouvait pour associés, outre Adam Müller, ses deux amis Rühle et Pfuel. Dès le 17 septembre, il écrivait à sa sœur, la priant de lui prêter pour l'affaire 500 thalers au 5 o/o. Il lui explique de quoi il s'agit, quels sont les intéressés ; que Rühle, homme habile et pratique, est à la tête de tout, ce qui assure le succès : « Lui et moi, ajoute-t-il, avons chacun fait imprimer une œuvre qui a rapporté à nos éditeurs six fois autant qu'à nous. Quatre nouveaux ouvrages sont presque prêts à être imprimés ; devons-nous laisser encore le gain à d'autres, quand il ne nous coûte que d'étendre la main pour le saisir (1) ? » Il s'agit donc d'une affaire d'importance, dont les résultats sont à peu près certains. Il lui promet du reste qu'on commencera modestement, et qu'on n'étendra l'entreprise que si elle réussit. D'ailleurs, la fondation de cette librairie n'est pas seulement une affaire d'argent. Elle a une tendance bien plus élevée ; et il engage sa sœur à venir à Dresde pour se rendre compte de tout.

Ulrique promit les 500 thalers ; mais, à en juger par les lettres suivantes de Kleist, les fit longtemps attendre. C'est à ce moment qu'on offrit à Kleist la direction d'un théâtre à Vienne. L'affaire ne réussit pas. Mais, à Dresde, tout semblait marcher à merveille. Les associés demandaient un privilège qui leur eût coûté 1200 thalers. Un des plus riches gentilshommes du pays, M. de Carlowitz, leur offrit un privilège gratuit dans sa ville de Liebstadt, grâce auquel ils eurent le droit d'ouvrir un magasin à Dresde même, ce qui leur donnait, dans cette ville, les mêmes avantages. L'ambassadeur français, le comte de Bourgoing, qui s'était déjà intéressé à Kleist lors de sa captivité, ayant fait à Dresde plus ample connaissance avec lui, s'occupait aussi de

---

(1) Koberstein, p. 130-131.

l'entreprise, et probablement cherchait à créer en France des débouchés à la nouvelle librairie. Kleist pouvait se féliciter de la tournure que prenaient les choses, et penser que désormais il allait pouvoir vivre par lui-même, soit comme écrivain, soit comme éditeur. Pour le moment, écrit-il à sa sœur (1), il se borne à insérer des fragments de ses œuvres dans des revues, ou bien à vendre le droit de représentation de ses pièces à des scènes étrangères, se réservant de les éditer lui-même avec profit. La fondation de la librairie est une bonne affaire, qui rapportera de gros dividendes, 22 o/o. Aussi, avec beaucoup de délicatesse, invite-t-il sa sœur à devenir elle-même actionnaire, de façon à toucher, de ses 500 thalers, 22 au lieu de 5 o/o. Il serait peut-être bon qu'elle engageât une somme plus forte, de façon à faire valoir son argent, comme elle l'a souvent désiré, dans une entreprise qui présente toutes les garanties. Elle devrait dans ce cas, il est vrai, se décider à vivre avec son frère, ce qui, après tout, ne serait pas impossible (2).

Ainsi, la librairie fondée par Kleist, Müller, Pfuel et Rühle s'ouvrait sous d'heureux auspices, bien qu'il faille toujours se méfier un peu de l'enthousiasme de Kleist. Vers la fin de l'année (décembre), ils résolurent de sceller leur union et d'agrandir leur œuvre par la fondation d'un journal littéraire, le *Phœbus*, dont le premier numéro parut en janvier 1808.

---

(1) Koberstein. Lettre du 25 octobre 1807, p. 136.

(2) Voir encore, pour les détails, la lettre du 25 octobre 1807. Koberstein, p. 136-137.

# CHAPITRE XI

## LE *PHŒBUS*. SUITE DU SÉJOUR A DRESDE

*(Janvier 1808 — Janvier 1809.)*

Au moment où Kleist et Müller conçurent le projet de publier un journal littéraire, nommé le *Phœbus*, les journaux de ce genre, grâce à la paix, paraissaient de tous côtés en Allemagne. Indépendamment des gazettes littéraires de Halle, Iéna, Heidelberg, de date plus ou moins récente, Seckendorf et Stoll publiaient, à Vienne, le *Prométhée*, qui débuta brillamment avec la *Pandore* de Gœthe ; Arnim, Brentano, Grimm, Tieck, J. Kerner et d'autres créaient, à Heidelberg, la *Consolation de la solitude (Tröst-Einsamkeit) ;* Rühle entreprit dans l'été de 1808 la *Pallas*, qui se proposait d'être un trait d'union entre la politique et les mathématiques, un terrain de conciliation pour le bonapartisme et le germanisme ; ce journal se maintint jusqu'à la fin de 1810 (1).

C'est vers décembre 1807 que fut décidée la publication du *Phœbus*. Le 17 décembre, Kleist écrit à sa sœur : « J'ai osé, ma très chère Ulrique, compter sur les 500 thalers que tu m'as promis, et, dans l'espérance qu'ils me parviendront à la Noël, commencer avec

---

(1) Voir Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXXI et LXXII.

Adam Müller l'impression d'un journal artistique, le *Phœbus*. Les frais d'édition, pour toute l'année, se montent à 2500 thalers; Rühle en fournit 700, Pfuel 900, ce qui fait en tout, avec mes 500 thalers, 2100 thalers. Le reste peut être couvert avec les revenus mensuels... (1) Le premier numéro du *Phœbus* paraîtra fin janvier. Wieland lui aussi (le vieux), Jean Müller, peut être Gœthe, donneront des articles. Aussitôt que les annonces seront imprimées, je t'en enverrai une... (2) » Le principal avantage des rédacteurs sera, d'après Kleist, qu'ils feront paraître eux-mêmes leurs œuvres, à peu de frais et avec profit. Il invite sa sœur à se rendre elle-même à Dresde, pour voir et se rendre compte, et finit en disant : « Je dois conclure que je suis redevenu un homme d'affaires (3). »

On voit par là que Kleist avait dans la publication de son journal littéraire la même confiance que dans sa librairie. Le 5 janvier 1808, dans une autre lettre à Ulrique, où il la presse de lui envoyer l'argent promis, il s'exprime en ces termes sur le *Phœbus* : « Notre entreprise littéraire, qui promet d'avoir le plus grand succès, est en pleine voie d'exécution. Dresde seul fournit 50 souscripteurs, ce qui te permet de calculer le résultat total, pourvu seulement que chacune des autres villes allemandes prenne un exemplaire. Les *Heures* tiraient à 3000 exemplaires; et il était difficile, à leur apparition, de s'y intéresser plus vivement qu'au *Phœbus*. Les trois principaux ambassadeurs résidant à Dresde, les ambassadeurs de France, d'Autriche et de Russie (ce dernier même, le comte Kanikow, donne des articles), font circuler des listes de souscription, et, par leur intermédiaire, nous enverrons le premier numéro sur vélin à tous les princes d'Allemagne (4). »

Le 8 janvier (5), Kleist accuse à sa sœur réception de l'argent qu'elle lui a envoyé, et lui mande encore de bonnes nouvelles. Il espère qu'ils s'en tireront avec les fonds réunis, et qu'il pourra rem-

---

(1) Koberstein, p. 138-139.
(2) Kob., p. 139.
(3) Kob., p. 140.
(4) Kob., p. 141.
(5) « Janvier » manque dans la lettre de Kleist, et est rétabli par Koberstein.

bourser Ulrique en janvier 1809. Malgré les quatre libraires de Dresde, Kleist et Müller vont obtenir, sans frais, le droit d'ouvrir un commerce de librairie, et, grâce à leurs relations, ils pensent attirer bientôt à eux toutes les affaires. La librairie s'appellera : *Librairie du Phénix*. De plus, la famille Hardenberg les a chargés de publier tous les écrits de Novalis (1), et ne demande rien qu'une édition de luxe. Gœthe et Wieland ont promis de collaborer au *Phœbus*. *La Crucke cassée* sera représentée en février à Weimar. Bref, tout va bien (2).

Cette confiance de Kleist en l'avenir du *Phœbus* était partagée par son associé Müller. Le 25 décembre 1807, il écrivait à Gentz : « Je vous envoie quelques prospectus du journal artistique que nous éditons, en vous priant d'éveiller en sa faveur autant d'intérêt que possible. Deux tragédies de Kleist, *Penthésilée* et *Guiscard*, une nouvelle du même, *La Marquise d'O...*, et une comédie en forment le fond avec les nombreuses leçons que j'ai faites récemment, surtout les dernières sur le sublime et le beau. Je dirige la partie philosophique et critique, Kleist la partie poétique, et Hartmann l'art plastique. » Après l'avoir prié de prendre sous sa protection la publication nouvelle, il ajoute : « Ne pourrait-on pas peut-être attendre de vous ou vous demander quelque œuvre historique ou même un simple fragment ? Car nous prenons le mot art dans son acception la plus générale, puisqu'il comprend toute matière artistement traitée, et cela, non seulement pour étendre la sphère de notre journal, mais pour voir exprimé sous les formes les plus différentes l'esprit que nous représentons (3). »

On le voit, le programme du journal était vaste, et les collaborateurs nombreux. Le premier numéro du *Phœbus* parut en janvier 1808 (4). On avait soigné la forme autant que le fond. Sur la

---

(1) Novalis (Frédéric de Hardenberg) 1772-1801, membre de l'école romantique, auteur des *Hymnes à la Nuit*, de *Henri d'Ofterdingen*, etc.

(2) Koberstein, p. 142 et suiv.

(3) Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXXII.

(4) Gœdeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Dresde, 1881, 3ᵉ vol. (cette partie n'est pas encore traitée dans la nouvelle édition qui paraît), donne (pages 50 et 51) le sommaire des douze numéros du *Phœbus*.

couverture on voyait le dieu du Soleil s'élevant dans les airs, tandis que les Heures répandent des fleurs devant lui; ensuite venait une reproduction du tableau de Hartmann, *Les trois Marie au tombeau du Seigneur*. Suivait une introduction de Kleist, se rattachant aux deux gravures; puis un fragment organique de *Penthésilée*, se bornant aux scènes principales; une poésie à « Dorothée » tirée des papiers de Novalis; quelques-uns des meilleurs articles d'Adam Müller, notamment une étude sur madame de Staël; une poésie de Kleist, l'*Ange au tombeau du Seigneur*, inspirée par un tableau de Hartmann, etc.

Le *Phœbus* se soutint assez bien pendant quelques mois. Malheureusement, pour cette période, la correspondance de Kleist nous fait défaut, et nous n'avons pas de lettre de lui depuis le mois de janvier jusqu'au mois d'août. Aussi sommes-nous, par cette lacune, privés de bien des détails sur la publication du *Phœbus* et sur les travaux de notre poète qui seraient assurément fort intéressants. Cette année de 1808 paraît en effet avoir été féconde. La nécessité d'alimenter son journal littéraire semble avoir poussé Kleist à produire du nouveau et à remanier ses productions anciennes. De plus, éditant dans chaque numéro du *Phœbus* des fragments de ses œuvres, il les faisait connaître peu à peu, attirait l'attention sur elles, les livrait à la critique, et était naturellement porté à les publier ensuite en entier ou à les faire représenter. C'est dans cette année 1808 que Kleist a définitivement conquis sa place dans le monde poétique. Aussi, à cet égard, peut-on dire que la publication du *Phœbus* lui fut utile, et qu'il ne faut pas condamner absolument son alliance avec Müller, puisqu'elle développa en lui une activité dont la littérature allemande ne tarda pas à recueillir les fruits.

Tandis que Müller, dans ses leçons, publiées ensuite par le *Phœbus*, exposait des idées philosophiques et poétiques (1) inspirées par ses conversations avec Kleist, et défendait chaudement, dans ses lettres à Gentz, les œuvres de son associé et l'esprit de son journal, qu'il plaçait bien au-dessus des *Heures*, Kleist publiait, dans

---

(1) Voir, sur les théories de Müller, Wilbrandt, p. 266-269.

le *Phœbus*, *La Marquise d'O...*, narration d'un effet saisissant, écrivait deux autres nouvelles : *Le Tremblement de terre du Chili* et *Les Fiançailles de Saint-Domingue*, qui ne le cèdent en rien à la *Marquise d'O...* pour l'impression forte et vraiment tragique qu'elles laissent, et faisait paraître dans les numéros d'avril et de mai du *Phœbus* le début de son *Robert Guiscard*, le seul fragment qui nous soit resté, où nous le voyons s'efforcer d'unir et de fondre ensemble le moderne et l'antique.

Ce qui le poussait ainsi à produire, à publier, c'était, indépendamment des nécessités de sa publication mensuelle, l'enthousiasme que ses œuvres provoquaient chez son collaborateur Müller. Mais cet enthousiasme était loin d'être partagé par tous. Il y avait dans ses ouvrages quelque chose de fort qui s'imposait, mais aussi des chocs et des heurts, une manière étrange de concevoir et de procéder, qui n'était pas du goût de tout le monde, et qui rencontrait à Weimar des adversaires déclarés. Gœthe, qui devenait alors le Jupiter olympien dont parle Heine, laissait tomber des paroles sévères et rendait des jugements qui ne tardèrent pas à amener une rupture entre lui et Kleist. L'histoire de cette rupture mérite d'être racontée en quelques mots.

Parvenu presque soudainement à une renommée dont il avait le droit d'être fier, Kleist eût été bien heureux de la voir consacrer par Gœthe et la société de Weimar. Or Gœthe préparait, pour février 1808, à Weimar même, une représentation de *La Cruche cassée*, et le 8 janvier Kleist annonçait à sa sœur qu'il irait vraisemblablement y assister avec Rühle (1). Il comptait beaucoup sur cette représentation qui devait couronner ses efforts et mettre son talent en pleine lumière. C'est sur ces entrefaites que parut le premier numéro du *Phœbus*, avec un fragment important de *Penthésilée*. Kleist s'empressa de l'envoyer à Gœthe, espérant obtenir du maître quelques paroles flatteuses pour cette œuvre qui lui tenait tant au cœur. Mais Gœthe n'éprouva qu'une sorte d'horreur pour cette pièce au caractère sauvage et le déclara franchement à Kleist. Il lui

---

(1) Koberstein, p. 143.

répondit le 1er février : « Je ne puis pas encore me familiariser avec *Penthésilée*. Elle est d'une race si étonnante, et se meut dans une région si étrange, que je dois prendre mon temps pour m'accoutumer aux deux. Permettez-moi aussi de vous dire (car si l'on ne devait pas être sincère, il vaudrait mieux garder le silence) que je suis toujours troublé et chagriné de voir des jeunes gens d'esprit et de talent attendre l'arrivée d'un théâtre qui doit venir... Pardonnez-moi mon sans façon ; il témoigne de ma sincère bienveillance (1). » Kleist se croyait en droit d'attendre mieux. Par malheur, Gœthe n'était pas le seul à condamner *Penthésilée*, et Müller devait, à ce moment même (6 février), défendre contre Gentz la pièce de son collaborateur.

A ce premier grief vint bientôt s'en ajouter un autre. *La Cruche cassée*, représentée le 2 mars à Weimar, échoua complètement. Mademoiselle de Knebel, demoiselle de la cour, écrivait à son frère : « Nous venons de voir représenter une épouvantable comédie, et qui a fait sur moi et sur nous tous une impression désagréable inextinguible ; c'est *La Cruche cassée* de M. de Kleist de Dresde, collaborateur du charmant *Phœbus*. Je n'aurais vraiment pas cru qu'il fût possible d'écrire quelque chose d'aussi ennuyeux et d'aussi insipide (2). » Or Gœthe avait sa part dans l'insuccès de la pièce. Il avait eu la malheureuse idée de couper en plusieurs actes une intrigue qui n'en comporte qu'un. Car l'énigme qui constitue la pièce doit se débrouiller peu à peu sans interruption.

Dès lors, Kleist, furieux, ne crut plus devoir ménager un rival qui méconnaissait la valeur de ses œuvres ou les faisait échouer. Edouard Devrient (3) raconte qu'il envoya à Gœthe une provocation. Le fait n'est pas certain, quoique possible de la part de Kleist. Ce qui est sûr, c'est que, dans le numéro de mars du *Phœbus*, il fit imprimer un fragment considérable de sa comédie

---

(1) La lettre est reproduite dans *L'Enfant trouvé* d'Hoffmann de Fallersleben, I, 179, et citée par Wilbrandt, p. 299-300, et Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXXVI.

(2) Cité par Wilbrandt, p. 301 et Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXXXIII.

(3) *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, III, 372.

avec cette remarque : « Comme cette petite pièce, composée depuis plusieurs années, vient d'échouer sur la scène de Weimar, il pourra être intéressant pour nos lecteurs de pouvoir juger en quelque sorte la cause de cet échec. » Puis il se mit à lancer contre Gœthe des épigrammes multipliées.

Nous ne nous attarderons pas à ces épigrammes en général plus méchantes que spirituelles (1). Il y attaque Gœthe en personne, défend sa *Penthésilée*, son *Robert Guiscard*, sa *Marquise d'O...*, que mademoiselle de Knebel trouvait « affreuse, longue et ennuyeuse au plus haut point ». Dans le numéro de juin, il raille le mariage tardif de Gœthe avec Christiane Vulpius, et dit en faisant allusion au fils de Gœthe : « Eh bien, voilà ce que je nomme un talent prématuré ! Au mariage de ses parents, il a déjà composé l'épithalame ! » Tout cela est petit, mesquin, indigne de Kleist. Toutefois on peut dire à sa défense qu'il avait quelque raison d'être vexé de la froideur que Gœthe témoignait à l'endroit de ses œuvres, quand il le voyait accorder sa protection aux créations de Zacharias Werner et aux drames des deux Schlegel. D'autre part, aux yeux de Gœthe, Kleist était coupable de se plaire dans l'horrible et l'étrange. On ne peut supposer qu'il ait fait échouer à dessein *La Cruche Cassée*. Mais, pour lui, cette pièce appartenait au « théâtre invisible » et il n'avait jamais cru à son succès. Il en voulait à Kleist de s'écarter des règles désormais fixes de la scène allemande, règles auxquelles, par parenthèse, Gœthe ne s'était pas toujours soumis. Bref, il avait sans doute de bonnes raisons de juger Kleist sévèrement. Rien n'indique que Gœthe ait agi par jalousie, et c'est une tache dans la vie de Kleist de s'être abandonné contre lui à un mouvement de colère, qu'on s'explique du reste. Dans tous les cas, toute entente cordiale était désormais impossible entre les deux poètes.

A peu près vers l'époque où Kleist se brouilla avec Gœthe, il eut encore à Dresde une déconvenue qui contribua à développer son humeur chagrine. Kleist, avons-nous dit, était reçu dans la maison du conseiller d'appel Körner. Christian Gottfried Körner (1756-

---

(1) Voir Wilbrandt, p. 303 et suiv. ; et Zolling, Epigramme, I, p. 30 et suiv.

1831) vénérait la mémoire de son ami Schiller en réunissant chez lui ce qu'il y avait à Dresde d'esprits cultivés, littérateurs ou artistes. Poésie, musique, chant, peinture, tout était représenté dans ses salons, et les membres mêmes de sa famille contribuaient, par leur talent et leur esprit, à ces petites fêtes du goût qui se donnaient chez lui. Sa belle-sœur Dora Stock (1762-1842) faisait d'excellentes peintures au pastel. Sa fille Emma (1788-1815) montrait du talent dans la miniature et la peinture à l'huile. Son fils Charles (1791-1813), plus connu sous le nom de Théodore, et qui s'illustra plus tard par ses poésies et sa mort patriotiques, s'essayait déjà dans la poésie où il devait bientôt montrer une précocité prodigieuse. La famille était complétée par une pupille de Körner, la jeune Emma Juliane Kunze, fille d'un riche négociant de Leipzig qui la lui avait confiée en mourant. Née en 1786, Julie Kunze avait deux ans de plus qu'Emma Körner, et vingt-un ans. Elle chantait merveilleusement, et son amabilité lui avait valu d'être considérée par les Körner comme un membre de la famille. « Elle fait partie du tout », écrivait en 1807 la femme de Körner à la veuve de Schiller (1). Kleist ne tarda pas à s'éprendre vivement de la jeune orpheline. C'est à elle sans doute que sont adressées de petites poésies gracieuses qui parurent plus tard dans le *Phœbus*. L'idylle intitulée *L'effroi au bain* semble être de cette époque. Rien ne semblait devoir s'opposer à l'union des deux jeunes gens, lorsqu'une fantaisie de Kleist vint encore tout gâter. Il demanda à la jeune fille de lui écrire à l'insu du vieux Körner son tuteur (2). Elle s'y refusa, probablement sur le conseil de la tante Dora Stock. Kleist resta trois jours sans la visiter, puis renouvela sa demande ; puis, sur un nouveau refus, revint à la charge après trois semaines, ensuite après trois mois, et ce fut fini. Cette nouvelle idylle avait encore été de peu de durée (3).

Bülow nous raconte (4) que Kleist, désespéré par ce résultat

---

(1) Zolling, I, LV.

(2) Voir plus haut, chap. II, une fantaisie semblable avec Wilhelmine.

(3) Voir Bülow, p. 52-53.

(4) Page 53.

fâcheux, dont il était l'unique cause, et qu'il attribue à la froideur de la jeune fille, et aussi par l'insuccès du *Phœbus,* tenta, dès cette époque, de s'ôter la vie en absorbant une forte dose d'opium, et fut trouvé évanoui par son ami Rühle. Le fait est possible ; mais il faut se méfier des affirmations de Bülow.

Un point moins douteux, c'est que cette liaison nous valut un nouveau chef-d'œuvre de Kleist, *Catherine d'Heilbronn,* pièce qui est restée classique en Allemagne. Cherchant dans la poésie un moyen d'épancher ses sentiments, puis une consolation (1), Kleist voulut montrer à sa fiancée de quelques semaines combien elle était loin de l'idéal qu'il s'était formé de la femme. Dans ses lettres à Wilhelmine, comme dans ses ouvrages antérieurs, les *Schroffenstein, Robert Guiscard* et *Amphitryon,* Kleist nous montrait déjà, bien avant cette époque, quel dévouement il exigeait d'elle. Dans sa pièce de *Catherine d'Heilbronn,* qu'il appelait lui-même la « contre-partie de *Penthésilée* », Kleist expose pleinement sa théorie en la transportant, il est vrai, dans le domaine de la fantaisie et du conte. Il met sous nos yeux, dans sa jeune héroïne, un modèle du dévouement féminin, du sacrifice entier qu'une femme fait de sa personne à celui qu'elle aime. Comme il paraît avoir de nouveau, vers cette époque, renoncé à son *Robert Guiscard,* il écrivit sa pièce assez vite. Le premier acte parut dans le numéro de mai du *Phœbus.* Le second acte ne parut que dans le numéro de septembre (2). Mais, dès le mois d'août, il avait vendu à la scène de Dresde sa pièce prête à être jouée (3).

C'est à cette époque que Kleist fit la connaissance de Tieck. Louis Tieck, né à Berlin en 1773, n'avait que quatre ans de plus que Kleist. Mais il avait déjà joué un grand rôle dans la littérature allemande par ses romans, ses drames sérieux ou satiriques, sa participation à l'*Athenæum.* Doué d'une merveilleuse facilité, il était le principal représentant de l'ironie romantique. D'abord romantique acharné et

---

(1) Voir plus loin, chap. IV de la deuxième partie.

(2) Ces deux actes ont été remaniés depuis.

(3) Koberstein, p. 145, lettre à Ulrique d'août 1808 (par erreur 1809). Il est évidemment question de *Catherine d'Heilbronn.*

considéré par son école comme devant succéder à Gœthe, il s'était modéré depuis, et la nouvelle génération le considérait comme un peu usé. Ayant la manie de se déplacer, il vint à Dresde dans l'été de 1808. Adam Müller était son adversaire déclaré. Mais Kleist le vénérait depuis longtemps. Les deux romantiques furent probablement mis en relation par Arnim, que Kleist avait connu à Kœnigsberg, et ne tardèrent pas à se lier. Voici le portrait que Tieck trace de Kleist à cette époque : « Il était de taille moyenne, et avait les membres assez forts. Il paraissait sérieux et silencieux. Aucune trace de cette vanité qui se met en avant. Mais, dans sa manière d'agir, il donnait des signes nombreux d'une fierté digne (1). » Kleist lut à Tieck sa *Catherine d'Heilbronn*, qu'il venait d'achever. Ils discutèrent longuement ensemble, notamment sur une scène étrange du quatrième acte (2). Kleist crut devoir supprimer cette scène, ce que Tieck regretta profondément quand la pièce parut imprimée en 1810, et ce dont Kleist lui-même se repentit dans la suite. Nous parlerons plus tard de cette scène et de la pièce elle-même, et nous arrivons directement aux événements politiques qui se déroulaient alors et à l'influence qu'ils exercèrent sur le génie de Kleist.

La défaite d'Iéna et la paix de Tilsit avaient, en réduisant la Prusse à l'impuissance, consacré l'hégémonie militaire de Napoléon. Les petits états d'Allemagne, longtemps indifférents à la lutte ou même alliés au César français, commençaient à sentir le poids de cette autorité qu'ils avaient, par leur inaction ou leur complaisance, laissée s'établir en Europe. Il se produisait, de l'autre côté du Rhin, un lent revirement des esprits, d'autant plus redoutable qu'il était moins précipité, et que l'intérêt des classes dirigeantes était en jeu. Ces guerres continuelles dont l'Allemagne était le théâtre ne faisaient l'affaire ni des agriculteurs, ni des commerçants, ni des artistes. Ces derniers, qui avaient longtemps, suivant les idées romantiques, laissé de côté les événements politiques, commencèrent à s'en préoccuper quand ils commencèrent à en souffrir. Or Kleist était, autant que

(1) Julian Schmidt, *Einleitung*, p. LXXXV.

(2) Voir plus loin, chap. IV de la deuxième partie.

personne, victime de la situation incertaine que l'ambition de Napoléon créait en Europe. Il avait eu d'ailleurs à se plaindre des Français, et son patriotisme ardent avait encore été aigri par sa captivité imméritée. Dès 1805, il écrivait à Rühle : « Pour l'art, vois-tu, il n'y eut peut-être pas d'époque moins favorable (1). » Ce mécontentement, qui avait grandi pendant le séjour forcé qu'on lui fit faire en France, s'accrut encore quand il vit sombrer le *Phœbus*, et ses pièces passer presque inaperçues dans la tourmente générale. L'abaissement de sa patrie, la ruine de ses espérances littéraires, et par suite l'éternelle question d'argent qui recommençait à se dresser effrayante devant lui, portèrent au paroxysme une colère sourde qu'il ne maîtrisait pas sans peine. Il pensa que le moment était venu d'agir et de renverser le tyran qui le ruinait en même temps que son pays.

Le *Phœbus*, en effet, n'avait pas tardé à déjouer les espérances que Kleist et ses collaborateurs avaient fondées sur lui. On ne pouvait plus compter sur Gœthe. Wieland et Jean Müller ne donnaient plus rien. Adam Müller commençait à fatiguer les lecteurs par ses paradoxes. Les autres collaborateurs ennuyaient ou surprenaient le public, rendu déjà peu attentif aux questions artistiques par les événements politiques, soit en restant au-dessous de ce qu'ils avaient promis, soit en répandant eux-mêmes cette idée que littérature et art devaient céder le pas à la grande cause de l'affranchissement national. Les abonnés payaient en retard. Kleist dégoûté donnait de moins en moins. La chute était prochaine. Au mois d'août, Kleist parle avec peu de confiance de l'avenir de la Revue (2). La nouvelle librairie ne florissait pas davantage, et, pour comble de malheur, le séjour prolongé des Français en Allemagne remettait à la mode les pièces françaises, jouées pour l'armée d'occupation, au grand détriment des productions nationales de Kleist. Il s'en plaint amèrement : « Ce temps déplorable, écrit-il, empêche le succès de toute entreprise pacifique (3). » Il avait bien vendu *Catherine d'Heilbronn* au théâtre

---

(1) Bülow, p. 238-239.

(2) Lettre à Ulrique, août 1808 (par une erreur de Kleist, 1809). Koberstein, p. 144-146.

(3) Ibid.

de Dresde et songeait à la faire représenter à Vienne. Mais il ne fallait plus songer à Berlin ni à Cassel.

Dans ces circonstances, on comprend que Kleist songeât à quitter Dresde. Nous avons peu de documents sur cette période (fin de l'année 1808). Nous savons seulement qu'il eut en septembre une entrevue avec Ulrique, mais nous ignorons pourquoi ; et qu'en novembre il entreprit un voyage de quelques semaines, dont nous ne connaissons pas non plus le motif, pour madame de Haza (1). Mais son caractère s'aigrissait de plus en plus au milieu de ses insuccès répétés, et il en rendait responsables les Français et surtout Napoléon. Dès 1805, dans la lettre à Rühle, il souhaitait que quelqu'un lui mît une balle dans la tête. A mesure que les événements se déroulaient, les idées de vengeance s'emparaient davantage de son esprit. Plus de conciliation possible. Il fallait risquer le tout pour le tout.

Naturellement, son esprit tournant au noir, ses productions se ressentaient de ces dispositions pessimistes. *L'Enfant trouvé*, qui est de cette époque, en est une preuve. La pensée du suicide renaissait plus forte que jamais, et il essaya même d'en finir avec la vie. Car c'est à ce moment, en automne et non pas plus tôt, que doit se placer la tentative d'empoisonnement par l'opium (2). *Michel Kohlhaas*, achevé à cette époque, porte la trace de cette rage du droit qui le dominait alors, et de l'espérance qu'il fondait sur la Prusse pour l'avenir de l'Allemagne.

Le mouvement des esprits en général n'était pas fait du reste pour calmer l'agitation du sien. Les romantiques, longtemps indifférents au sort de la patrie, et qui n'avaient contribué qu'indirectement et inconsciemment au réveil des sentiments allemands en ressuscitant les trésors littéraires du Moyen-Age germanique, commençaient à se préoccupper de la situation lamentable du pays. Dès 1806, A. G. Schlegel, dans une longue lettre à Fouqué (3), réclamait une poésie patriotique. Il se demandait même si la poésie ne devait pas, pour

---

(1) Koberstein, p. 145 et suiv. Lettres à Ulrique du 30 septembre et du 2 novembre.

(2) Voir plus haut, p. 143.

(3) Wilbrandt, p. 336-338.

le moment, laisser la première place à l'éloquence. En 1807, il avait renouvelé son appel. Les poètes allemands avaient répondu, et, après la paix de Tilsit, il avait surgi en Prusse nombre de Tyrtées mettant leur talent au service de la cause nationale. Schenkendorf (1783-1817) avait écrit son premier chant guerrier dès 1806, lorsque la Prusse avait déclaré la guerre à la France. Puis, quand la famille royale s'était retirée à Kœnigsberg, il l'avait célébrée, la reine Louise surtout, dans des poésies émues. Le poète Arndt (1779-1860) n'allait pas tarder à chanter la mort glorieuse de Schill. Du reste, le patriotisme ne dédaignait pas de s'exprimer aussi en prose. Le même Arndt, dans son *Esprit du temps* (1807), combattait le cosmopolitisme de l'âge précédent, s'efforçait de relever les caractères et excitait les Allemands contre Napoléon. Le philosophe Fichte (1762-1814), qui avait longtemps défendu la Révolution française et la France, avait renoncé tout d'un coup, après Iéna, à son idéal humanitaire, et enflammait le patriotisme allemand dans ses *Discours à la nation allemande*, prononcés à Berlin même (1807-1808) au milieu des baïonnettes françaises (1). L'insurrection morale grondait déjà.

Kleist ne pouvait rester inactif. Plus violent que les autres, il raillait les petits moyens conseillés par quelques-uns, accablait Fichte d'épigrammes sanglantes et demandait qu'on suivît l'exemple des Tyroliens et des Espagnols qui commençaient à faire au dominateur français une guerre à mort. C'est alors qu'il écrivit *La Bataille d'Arminius* où s'étale toute la sauvagerie de sa haine. Car ce n'est pas d'Arminius qu'il s'agit dans sa pièce, des vieux Germains et des Romains. Ce sont les Français qu'il vise, et il conseille à ses compatriotes d'employer contre eux tous les moyens. Car tous les moyens sont bons, tous sans exception, pour se débarrasser de l'oppresseur. C'est ainsi que cette pièce doit être comprise.

*La Bataille d'Arminius* fut achevée avant la fin de 1808. Au jour de l'an de 1809, il l'envoya au poète dramatique Henri de Collin, l'auteur de *Régulus*, pour la faire représenter à Vienne, sur le théâtre

---

(1) Voir Lévy-Bruhl, troisième partie, chap. I.

impérial. Malheureusement pour Kleist, on y trouva cette pièce politique trop audacieuse, et il dut se contenter de la faire débiter parmi ses amis.

Au même moment le *Phœbus* se mourait, bien que le libraire Walther eût déchargé les amis, à des conditions raisonnables, des tracas et des frais de la publication. Müller, qui avait été nommé conseiller de cour par le prince de Saxe-Weimar, abandonna Dresde et retourna à Berlin. En février 1809 parut le dernier numéro du *Phœbus*, celui de décembre. Il contenait *L'Effroi au bain* de Kleist. Le reste était sans valeur. C'en était fait de la Revue.

Ces agitations diverses avaient, on le comprend, singulièrement excité le système nerveux de Kleist. Devenu la proie d'une idée fixe, la mort du tyran cause de tous les maux, il se comportait d'une façon bizarre. Sans doute il ne s'était pas retiré de la société bien qu'il n'y fût plus aussi goûté qu'au début. Il fréquentait avec Rühle et Pfuel le salon du peintre Seidelmann, où l'on goûtait encore des jouissances artistiques, et, malgré son équipée amoureuse, celui de Körner, où la politique n'avait pas non plus tout envahi. Mais il était fantasque, prétendait par exemple que Hartmann était l'idéal du lecteur, précisément parce qu'il lisait horriblement mal et que les défauts ressortaient mieux, et étonnait ses amis par des actes de véritable folie. Nous avons parlé de sa tentative de suicide. Bülow nous raconte(1) que, se promenant un jour sur la Brühl'sche Terrasse avec la femme de Rühle, il lui déclara tout-à-coup qu'il jetterait Müller à l'eau, s'il ne lui cédait pas sa femme volontairement, et que, rencontrant peu après Müller sur le pont de l'Elbe, il fit des efforts très sérieux pour le précipiter dans le fleuve par dessus la rampe. Mais la guerre qui se préparait allait donner un but à sa colère sourde, ouvrir, pour ainsi dire, une porte à sa rage concentrée, et par suite reculer le dénouement fatal qui semblait dès lors inévitable.

---

(1) Bülow, p. 54.

# CHAPITRE XII

## LA GUERRE DE 1809. KLEIST RETOURNE A BERLIN

*(Du commencement de 1809 au printemps de 1810.)*

---

La lutte décisive, après laquelle Kleist soupirait depuis longtemps, approchait. S'il ne lui fut pas donné d'assister au triomphe de l'Europe et à l'écrasement de la France, il put au moins jouir de l'énergique effort de l'Autriche, effort malheureux sans doute, mais qui prépara les voies à la victoire, qui éveilla quelque temps ses espérances, et fit tressaillir tout le monde allemand, prêt à secouer le joug de l'oppresseur.

Les peuples commençaient à se soulever contre Napoléon. Les Espagnols, avec leur guerre de guérillas, avaient donné l'exemple. Le 20 février 1809, Saragosse succomba dans une défaite triomphante, après avoir montré à l'Europe comment on devait résister, et déployé contre le vainqueur une féroce énergie. Kleist, enthousiasmé par cette résistance, chanta Palafox, le défenseur de la ville, et écrivit son *Chant de guerre des Allemands*, d'un caractère sauvage comme *La Bataille d'Arminius*. Il énumérait dans cinq strophes tous les animaux nuisibles, ours, panthères, loups, etc., dont on s'était débarrassé et finissait par l'appel suivant : « Seul le Français se montre encore dans l'empire allemand. Frères, prenez donc la massue, pour qu'il recule lui aussi. »

Cependant l'Autriche armait. Lorsque, en avril 1809, elle eut

déclaré la guerre, et appelé la nation allemande à son aide en l'invitant à suivre le grand exemple de l'Espagne, Kleist, qui voyait dans l'empereur et l'archiduc Charles son frère, généralissime de l'armée autrichienne, les vengeurs désignés du peuple allemand, salua l'aurore d'une nouvelle époque, et, dans un hymne guerrier furieux, *La Germanie à ses enfants*, convoqua tous ses compatriotes à une guerre d'extermination.

Dégoûté de Dresde, désireux de suivre de près la guerre qui s'engageait, et de servir à sa manière, s'il était possible, la cause nationale, il songeait à suivre à Vienne l'ambassade impériale quand elle partirait de la capitale saxonne. C'est ce qu'il déclare à sa sœur dans une lettre du 8 avril 1809 (1). Il invite Ulrique à venir le voir, avant son départ, dans un village voisin de Dresde où il se rendra lui-même, et, toujours pressé d'argent, la prie de lui avancer une partie (50 ou 30 thalers) d'un petit héritage qu'il a fait (la tante Massow venait de mourir). L'entrevue eut lieu en effet. Mais, lorsque Kleist revint, l'ambassade était déjà partie.

Il trouva cependant un compagnon de voyage dans Frédéric Dahlmann, qui lui fut présenté par le peintre Hartmann. Dahlmann avait vingt-quatre ans et vivait péniblement à Dresde, où il était venu de Wismar, sa patrie, pour faire des leçons sur l'histoire grecque. Le moment étant peu propice, il fut vite d'accord avec Kleist, qui n'était guère plus heureux à Dresde. Tous deux convinrent de partir ensemble, à pied, pour l'Autriche. Kleist se procura un passe-port pour eux deux, et, le 29 avril, ils entreprirent leur voyage, et se lièrent bientôt étroitement.

Le 3 mai, Kleist écrivit à Ulrique de Töplitz (2). Il déclare dans sa lettre qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fera en Autriche, que l'occasion le guidera, et que, pour le moment, il se rend à Vienne en passant par Prague; puis il la prie de payer quelques dettes qu'il a laissées à Dresde. La lettre finit par l'expression de cet amour fraternel qui ne se démentit jamais.

---

(1) Koberstein, p. 148-149.

(2) Kob., p. 150-151.

Arrivés à Prague, les deux amis prirent deux chambres dans une maison particulière tout près du pont de la Moldau (1). Là, peu à peu, Dahlmann s'accoutuma aux théories poétiques de son compagnon de voyage, en lisant devant lui ses œuvres, en lui entendant réciter les passages émouvants. Kleist d'ordinaire se précipitait trop dans sa lecture et en arrivait à bégayer. Aussi aimait-il mieux faire lire ses productions par un autre. Mais il débitait avec âme les tirades de sa *Bataille d'Arminius* qui procédaient de son amour de la patrie et qui le réveillaient en lui. Il avait sur la poésie, avec Dahlmann, de fréquentes discussions. Ce dernier se permettait quelques critiques ; mais il devait lâcher pied devant l'obstination de Kleist à soutenir ses idées. Quoi qu'il en soit, leur amitié devenait de plus en plus profonde.

Après quelque temps, ils résolurent de se rendre à Vienne, sans songer que le vainqueur de Ratisbonne y serait avant eux. A Znaym, ils trouvèrent le colonel prussien de Knesebeck, chargé d'une mission auprès de l'archiduc Charles d'Autriche. En qualité d'étrangers, ils firent vite connaissance ; ils déjeunaient souvent ensemble. Dahlmann raconte à ce sujet une aventure tragi-comique. Il avait acheté un pistolet. Kleist, qui avait la manie de jouer avec le danger et la mort, l'ayant chargé le soir même où on l'apporta, un jeune officier qui vint le lendemain à l'heure du déjeuner trouva le pistolet sur la table, pressa la détente et le coup partit. De Knesebeck fut blessé, mais se comporta en gentilhomme. Du reste, ils avaient ensemble de fréquentes discussions sur la guerre, et de Knesebeck était souvent agacé par les objections de Kleist.

Le 21 mai eut lieu la bataille d'Aspern. Kleist et Dahlmann, avec une voiture que leur prêta l'hôtelier, eurent l'idée de visiter le champ de bataille. Ayant demandé un renseignement à un paysan, ils furent pris pour des espions français. Kleist se tira d'affaire en récitant quelques poésies patriotiques de sa composition. Malgré ce contretemps, heureux de la victoire d'Aspern et d'Esslingen (21-22 mai), il

(1) Nous devons tous les détails de ce passage au récit de Dahlmann. Édit. de Julian Schmidt, *Einleitung*, p. XCIII-XCIX.

chanta à cette époque l'archiduc Charles « le vainqueur de l'invincible » avec des accents enthousiastes. Il ne tarda pas d'ailleurs à revenir à Prague (le 31 mai), sans doute avec Dahlmann, et là, dans un centre nouveau, il put recommencer à exciter le patriotisme des Allemands.

Alors qu'il séjournait encore à Dresde, Kleist avait songé à fonder sur le sol autrichien une revue patriotique. Il était maintenant à Prague, dans le pays qu'il considérait comme le dernier rempart de l'indépendance allemande, assez loin du théâtre de la guerre pour pouvoir exercer sans gêne une influence morale, assez près pour l'exercer avec succès sur les esprits surexcités par les événements qui se déroulaient dans la vallée du Danube. Il eut l'idée de remuer les masses allemandes par des satires violentes, où il démasquerait l'acharnement et la fourberie des ennemis, et aussi les nombreuses lâchetés et trahisons qui faisaient de beaucoup d'Allemands les auxiliaires conscients ou inconscients de l'oppresseur. C'est dans ce but qu'il se mit à composer à l'avance un certain nombre d'articles qu'il insèrerait plus tard dans une revue. C'est à ce projet que nous devons les écrits politiques que Rudolph Köpke nous a conservés (1), et qui doivent nous intéresser à un double titre : d'abord, en ce qu'ils nous éclairent sur l'histoire générale de cette époque, et nous font connaître l'état des esprits en Allemagne ; ensuite, parce qu'ils nous montrent les sentiments de Kleist et la violence avec laquelle il embrassait la cause de la liberté germanique.

Dans sa *Lettre d'un officier de la Confédération du Rhin à son ami* (2), Kleist raille ces Allemands alliés des Français qui, malgré les apparences, prétendent encore être des « partisans enthousiastes de la cause allemande ». Dans sa *Lettre d'une jeune paysanne de la Marche à son oncle* (3), il dévoile les procédés séducteurs et hypocrites, et en même temps l'avidité des soldats français. Dans sa *Lettre du bourgmestre d'une forteresse à un subordonné* (4) il signale les charges que l'état de guerre

(1) *Heinrich von Kleist's politische Schriften*. Berlin, 1862.
(2) Köpke, p. 63 et suiv.
(3) Köpke, p. 64 et suiv.
(4) Köpke, p. 68 et suiv.

faisait peser sur les municipalités. Dans sa *Lettre d'un Pescherü* (1) *politique sur l'article d'un journal de Nuremberg* (2), il prend violemment à partie et l'empereur Napoléon, et surtout le prince royal de Bavière grâce auquel les Français avaient, le 23 avril, pris Ratisbonne après un violent combat. « L'héritier dégénéré du trône de Bavière, écrit Kleist, a le premier, à la tête des troupes de la Confédération du Rhin, percé les lignes des braves Autrichiens, leurs libérateurs. — Vous êtes le héros des Allemands, lui cria le plus rusé des oppresseurs ; mais son cœur disait secrètement : Tu n'es qu'un traître, et, quand je me serai servi de toi, tu te retireras (3). » Dans sa *Stipulation du jardinier* (4), Kleist engage les réserves de l'Autriche à servir hors de leurs pays. Dans son *Manuel du Journalisme Français*, il signale les procédés (5) employés par le gouvernement français pour égarer et tromper, au moyen des journaux, l'opinion publique de la France et de l'Europe.

Mais le fragment le plus important que Köpke nous ait transmis est assurément *Le Catéchisme des Allemands composé d'après l'espagnol, à l'usage des jeunes et des vieux* (6). Ce catéchisme, divisé en chapitres, présenté par demandes d'un père et réponses du fils, offre quelques lacunes. Mais, tel qu'il est, c'est une œuvre remarquable où respire le patriotisme le plus ardent soutenu par une logique rigoureuse. La patrie n'est pas la Saxe, dit Kleist, c'est l'Allemagne tout entière (7). Nous devons aimer notre patrie uniquement parce que c'est notre patrie, lutter contre ceux qui la démembrent sans motif, détester l'ennemi héréditaire, les Français et leur chef Napoléon, véritable monstre sorti de l'enfer. Les plus grands biens de l'homme, dit Kleist, sont Dieu, la patrie, l'empereur (d'Autriche naturellement), la liberté, etc. Mieux vaut, dans la lutte qui s'engage, la haine que

---

(1) Patagon, Fuégien.
(2) Köpke, p. 70 et suiv.
(3) Köpke, p. 73.
(4) Köpke, p. 73 et suiv.
(5) Köpke, p. 74 et suiv. Ces procédés sont exposés d'après la méthode géométrique.
(6) Köpke, p. 82 et suiv.
(7) Cf. la célèbre poésie de Arndt : *La patrie de l'Allemand.*

l'indifférence. Mort aux Français, tel doit être le mot de ralliement. Sacrifions pour la sainte cause tous nos biens, tout notre argent. Les Français nous le prendraient quand même. Le fonctionnaire doit loyalement servir l'empereur d'Autriche à ses risques et périls. Car c'est haute trahison que de servir l'empereur des Corses, et de ne pas répondre au manifeste de l'archiduc Charles. Après tout, l'anéantissement vaut mieux que l'esclavage.

C'est donc une haine à mort contre les Français que Kleist voulait inspirer aux Allemands. Dans cet effondrement général de la patrie, il rêvait une guerre d'extermination. Le moment paraissait bien choisi pour exciter l'enthousiasme germanique. Depuis la paix de Tilsit, une vaste société secrète, le Tugend Bund (Ligue de la Vertu) avait été fondée par le professeur Maurice Arndt pour la délivrance de l'Allemagne. La victoire d'Aspern avait montré que Napoléon n'était pas invincible ; et des soulèvements partiels, notamment celui du major Schill, membre du Tugend Bund, éclataient dans l'Allemagne du Nord. De toutes parts, en Allemagne et en Europe, soufflait un esprit de révolte et de liberté. Une revue audacieuse et violente pouvait donner le coup de fouet aux hésitants, mettre le feu aux poudres, ébranler, peut-être abattre le colosse d'outre-Rhin.

Dans la lettre qu'il écrivit plus tard à sa sœur, le 17 juillet 1809 (1), Kleist rappelle quelles grandes espérances il avait conçues à ce moment : « Grâce à B... (2) et aux connaissances qu'il m'a procurées, un cercle d'action semblait vouloir s'ouvrir ici pour moi. C'était le beau temps des 21 et 22 mai, et je trouvai l'occasion de lire dans la maison du comte de Kollowrat (3) les articles que j'avais destinés à une revue patriotique. On accueillit avec ardeur l'idée de faire paraître cette revue ; d'autres se chargèrent de trouver l'imprimeur à ma place, et rien ne manquait qu'une plus haute autorisation, au sujet de laquelle on avait cru devoir présenter une requête. De

(1) Koberstein, p. 151 et suiv.

(2) Il s'agit du baron Buol, ambassadeur d'Autriche à Dresde.

(3) Kolowrat (un l), directeur de la police de Prague.

ma vie je n'avais jamais vu autant d'éléments réunis pour me faire espérer un avenir heureux (1). »

L'autorisation du gouvernement ne paraissant pas douteuse, Kleist écrivit la préface de sa revue qui devait apprendre au public son but et son importance (2). « Cette revue, disait-il, doit être le premier souffle de la liberté allemande. » Elle est venue à son heure. Auparavant, elle n'aurait pas trouvé d'écho, ou n'aurait soulevé qu'un enthousiasme passager. Mais aujourd'hui que l'empereur d'Autriche et son frère ont pris résolûment en mains les intérêts germaniques, il importe de dire aux Allemands ce qu'ils ont à faire de leur côté. La revue s'appellera *Germania :* « Elle se placera haut, sur le sommet des rochers, et fera tonner en bas, dans la vallée, le chant de bataille. C'est toi, ô patrie, qu'elle veut chanter, toi, ta sainteté et ta majesté, et la ruine terrible qui roule ses ondes vers toi. Elle descendra, quand la bataille mugit, et, les joues rouges de feu, ira se mêler aux combattants, animer leur courage, leur verser au cœur l'intrépidité, la persévérance et le mépris de la mort..., et appeler les jeunes filles du pays, quand la victoire aura été remportée, pour qu'elles s'inclinent sur ceux qui seront tombés ainsi, et aspirent le sang de leurs blessures. » Pareil emportement dans l'appel (3) qui suit cette préface, et qui flagelle l'étrange aveuglement de ceux qui ne s'aperçoivent pas que quelque chose d'extraordinaire et d'inouï se prépare.

Oui, telle est la lutte qu'il faut. Car il ne s'agit pas ici du caprice d'une maîtresse royale ou de l'ambition vulgaire d'un jeune souverain. Qu'est-ce donc qui est en jeu dans cette guerre (4) ? Il s'agit de la communauté allemande. Et alors, dans une page d'une superbe éloquence, Kleist fait l'éloge de ce peuple loyal, modeste, actif, qui a rendu à ses voisins au moins autant de services qu'il

(1) Koberstein, p. 152.

(2) Köpke, p. 94 et suiv.

(3) Köpke, p. 96 et suiv.

(4) Köpke, p. 97 et suiv. Fragment : « Was gilt es in diesem Kriege? » Ce fragment complète la préface.

en a reçus, de ce peuple qui a produit tant d'hommes illustres, Leibniz, Guttenberg, Luther, Frédéric et tant d'autres, et Klopstock qui a chanté le triomphe du libérateur!

On le voit, si Kleist embrasse la cause de l'Autriche, c'est que l'Autriche seule, à ce moment, osait relever la tête. Mais il rêve un soulèvement général de la patrie allemande, de cette grande patrie morcelée et foulée aux pieds.

Cette fois encore, le poète devait être déçu dans ses espérances. Il rêvait la délivrance de la patrie et une revue qui soutînt ses défenseurs. La victoire de Napoléon à Wagram (5 et 6 juillet) le replongea dans le désespoir et l'inaction : « Les derniers événements, écrivait-il à Ulrique (1), n'anéantissent pas seulement mon entreprise, ils anéantissent aussi toute mon activité. » Il ne sait plus que devenir. *La Bataille d'Arminius* trouvera difficilement un éditeur, à cause des allusions contemporaines, et sa *Catherine d'Heilbronn* n'excitera pas d'intérêt parce qu'elle n'a pas de rapport avec les événements du jour. Et le voilà qui prie encore sa sœur de lui avancer de l'argent pour payer ses dettes et le tirer d'affaire.

Une violente maladie s'empara de lui. Son corps, longtemps ébranlé par de fortes secousses morales, prit sa revanche, comme jadis à Mayence, à son second retour de France. Dahlmann l'avait abandonné. Désespéré, malade, isolé, il se sentit de nouveau porté aux décisions extrêmes. Napoléon était la cause de tous ses malheurs privés comme des malheurs publics; il résolut de l'assassiner.

Un jour, à Dresde, le peintre Hartmann reçoit une lettre de Kleist qui le prie de lui procurer une certaine quantité d'arsenic. Hartmann, qui avait plusieurs fois entendu le poète exprimer l'idée d'en finir avec le tyran d'une façon violente, se trouve dans le plus grand embarras. Le poison, pense-t-il, est destiné à Napoléon, ou doit servir à Kleist pour se soustraire au châtiment après l'accomplissement du meurtre. Il lui écrit une longue lettre pour le détourner de son projet. Kleist répond en réfutant ses arguments et en lui annonçant qu'un ami commun lui enverra sous peu

(1) Lettre du 17 juillet. Koberstein, p. 151 et suiv.

l'arsenic que lui, Kleist, désire, et il prie Hartmann de le lui expédier sans retard. L'arsenic arrive en effet; mais Hartmann, qui ne se souciait pas de fournir à son ami les moyens de risquer une aussi audacieuse entreprise, remet tout simplement le poison à une pharmacie de Dresde (1). Il ne fut plus question du projet de Kleist.

Bien lui en prit d'avoir renoncé à son dessein, ou tout au moins grand fut son bonheur d'avoir eu un ami plus raisonnable. Le 13 octobre, un étudiant saxon de 18 ans, Frédéric Staps, fut arrêté à Schönbrunn pour avoir voulu assassiner Napoléon pendant une revue avec un couteau de cuisine. Le 17 octobre, il fut fusillé. Cette issue malheureuse d'une tentative criminelle dut faire sur Kleist une impression terrible. Il dut songer au danger qu'il avait couru, et aussi à la tache qu'il aurait imprimée à son nom par un acte aussi coupable que celui qu'il avait médité.

Après le traité de Vienne (14 oct. 1809), où s'affirma de nouveau la supériorité militaire de Napoléon, Kleist, à peine rétabli de sa maladie, retourna abattu dans sa patrie. En novembre, il était à Francfort-sur-l'Oder. Il pensait y trouver Ulrique. Mais celle-ci était en Poméranie. Il y revit la sœur de Wilhelmine qui le trouva affaissé par les malheurs qui avaient frappé sa patrie, par l'insuccès qui semblait s'acharner contre ses poésies. Un jour, il lui récita une strophe qu'il avait composée, et, comme elle lui en demandait l'auteur : « Vous aussi, lui dit-il avec désespoir, ne connaissez pas cela ? O mon Dieu, pourquoi fais-je donc des vers ? » Une autre fois il s'exprima très violemment en sa présence contre le suicide, ce qui montre que cette pensée le poursuivait toujours et que la lutte intérieure n'avait pas cessé (2).

Cependant il n'avait pas renoncé à tout espoir. Il se refusait à prendre une position dans l'administration, comme on le lui conseillait de nouveau à Francfort. Mais il songeait à retourner en Autriche, et il dit à Ulrique, dans une lettre du 23 novembre (3) qu'elle

(1) Wilbrandt, p. 365-366, d'après les mémoires de Laun (II, 163 et suiv.), qui écrit d'après une communication de Hartmann.

(2) Wilbrandt, p. 367-368.

(3) Koberstein, p. 154.

recevra bientôt de lui de bonnes nouvelles. Toutefois, il se décida à demeurer à Berlin. A ce moment, le roi et la reine rentraient en triomphe dans leur capitale (23 décembre). Kleist écrivit à cette occasion une ode patriotique qu'il devait publier l'année suivante dans les *Berliner Abendblätter.*

Du reste, nous sommes peu renseignés sur cette période. Kleist semble, pendant l'hiver de 1809-1810, avoir voyagé en Allemagne. Une lettre de lui à Cotta du 12 janvier 1810 nous apprend notamment qu'à cette époque il se trouvait à Francfort-sur-le-Mein (1). Mais on ignore le but de ces déplacements. Nous savons seulement qu'au milieu de mars il était de nouveau à Berlin depuis assez longtemps, ainsi que nous l'apprend une lettre à Ulrique, du 19 mars (2), où il invite sa sœur à venir demeurer avec lui au moins quelques mois.

De cette lettre, ainsi que des renseignements recueillis par M. Zolling (3), il résulte que le début de ce nouveau séjour à Berlin, qui devait finir si tristement, dut être assez heureux. D'abord Kleist se retrouva en relations avec Arnim et Adam Müller, qui faisait des conférences sur Frédéric le Grand. Il vit Brentano et renoua avec Fouqué. En dehors de ces relations purement littéraires, il était reçu dans plusieurs salons de marque, chez son éditeur Reimer ; chez Rahel Levin, qui lui fit faire la connaissance de son frère, l'écrivain Louis Robert ; chez le conseiller d'Etat Stägemann, qu'il avait connu à Kœnigsberg ; enfin chez le ministre Altenstein. De plus, ses talents littéraires semblaient devoir sous peu lui procurer une situation importante. Il avait remis à la reine, pour son anniversaire, une poésie qui l'avait touchée jusqu'aux larmes, aux yeux de toute la cour. D'autre part, toujours poursuivi par l'idée de relever son pays, il venait d'achever un drame patriotique *(Le Prince de Hombourg)* qui devait être représenté sur le théâtre privé du prince de Radziwill, puis sur la scène nationale. Il comptait que l'appui de la reine et la représentation du drame lui vaudraient un subside du gouvernement ou même une charge à la cour.

---

(1) Gegenwart, Band XXIV, p. 183. Article de Th. Zolling.

(2) Koberstein, p. 155 et suiv.

(3) Édit. I, LXV-LXVI.

Malheureusement, Kleist était, pour ainsi dire, voué à l'insuccès. Son *Prince de Hombourg*, sur lequel il comptait tant, parce qu'il glorifiait la discipline qui fonde et sauve les États, déplut dès la lecture, malgré ses qualités incontestables, à cause de la peur de la mort manifestée un instant par le héros. Sa royale protectrice, la reine Louise, à laquelle il comptait le dédier, mourut sur ces entrefaites (19 juillet). La pièce ne fut pas représentée sur la scène nationale, et ne fut point imprimée.

Cet échec le découragea à jamais. Dès lors, il ne compose plus d'œuvre de longue haleine, et n'écrit plus que pour vivre. Victime d'un destin funeste, il composa *Le Dernier chant*, le chant du cygne, où il dit tristement un dernier adieu à ce qu'il avait aimé (1). Puis, pour ne pas mourir de faim, il tâcha de tirer parti de ses productions antérieures. Nous approchons de la fin du martyre.

---

(1) Zolling, I, 54-55.

# CHAPITRE XIII

## LA DERNIÈRE ANNÉE DE KLEIST

*(De l'été de 1810 au 21 novembre 1811.)*

---

Dès le milieu de 1810, en effet, les déconvenues se multiplient. Au mois de mars *Catherine d'Heilbronn* avait été représentée trois fois à Vienne. Kleist, espérant pouvoir faire jouer sa pièce sur d'autres scènes, la fit imprimer à Berlin, après avoir donné le manuscrit à Iffland, directeur du théâtre de cette ville. Comme celui-ci tardait à donner une réponse, et qu'il vint aux oreilles de Kleist qu'il s'était exprimé sur la pièce d'une façon fort défavorable, Kleist, toujours emporté, écrivit à Iffland une lettre grossière. Iffland, calme et timide, renvoya le manuscrit avec une lettre très humble. Mais Kleist venait de se fermer la première scène berlinoise comme il s'était fermé celle de Weimar par sa brouille avec Gœthe.

Forcé de gagner sa vie, il publia le premier volume de ses *Récits* contenant *Michel Kohlhaas*, *La Marquise d'O...* et *Le Tremblement de terre du Chili*. Si on compare la forme de ces récits à celle qu'ils avaient dans le *Phœbus*, on s'aperçoit qu'ils ont été singulièrement remaniés par l'auteur au point de vue du style. Kleist, avec le temps, tombait de plus en plus dans la manière. Il visait à une concision exagérée et affectionnait des expressions qu'il sème en abondance dans les rédactions nouvelles.

Du reste, ces représentations et ces réimpressions fournissaient peu

de ressources à Kleist. Il en vint assez vite à cette conclusion que le seul moyen pour lui de se tirer d'affaire était d'essayer de nouveau d'une publication périodique. Sans doute l'époque était peu favorable à la presse. Bien que les troupes françaises eussent depuis longtemps quitté Berlin, les journaux y étaient strictement surveillés ; car on craignait d'éveiller la méfiance du gouvernement français. Mais Kleist comptait tourner en partie la difficulté. De plus, il avait à ses côtés tous les éléments d'une rédaction : Adam Müller, qui, après ses leçons sur Frédéric le Grand, s'était tourné vers l'économie politique et visait à une haute situation ; les principaux romantiques de la deuxième génération, Fouqué, Arnim et Brentano, enfin le critique Frédéric Schulz (1769-1845). Le premier numéro du nouveau journal parut le 1[er] octobre 1810. Il avait pour titre : *Feuilles berlinoises du soir* (*Berliner Abendblätter*). Comme la fondation d'une feuille purement politique se serait heurtée à des difficultés insurmontables, Kleist annonça, sans d'abord donner son nom (il ne se nomma que le 22 octobre), que sa gazette serait surtout une causerie et n'admettrait qu'incidemment des articles politiques. Il résultait de là qu'elle était sous la surveillance non du conseiller de guerre Himly, mais du préfet de police Gruner, qui s'intéressait à Kleist (1).

L'impression était loin d'être aussi brillante que celle du *Phœbus*. Kleist avait visé à l'économie : mauvais papier, caractères effacés et souvent minuscules, fautes typographiques, tout détournait le lecteur au lieu de l'attirer. Le fac-simile reproduit par M. Zolling (I, p. LXXII et LXXIII) nous en donne une idée pitoyable. Pas de programme au début pour annoncer le but de l'entreprise. Les rédacteurs et l'imprimeur ne se nommaient pas. C'est sous une forme allégorique, *La Prière de Zoroastre*, une prétendue traduction d'un manuscrit indien, que Kleist, dans le premier numéro, faisait allusion aux malheurs du temps, parlait des chaînes qui entravaient l'être humain et de la situation lamentable dans laquelle le siècle gémissait. Tout restait obscur. Rien qui pût satisfaire ou même éveiller la curiosité du lecteur.

---

(1) Article de O. Wenzel. *Vossische Zeitung*, *Sonntags-beilage* du 12 septembre 1880.

D'abord, au point de vue politique, Kleist ne pouvait pas dire grand'chose qui intéressât ses concitoyens. L'auteur de *La Bataille d'Arminius*, l'ennemi acharné de l'oppresseur, devait parler sur un ton gallophile des opérations des Français en Espagne. De plus, au point de vue littéraire, ses collaborateurs, qui n'étaient sans doute pas payés, ne lui donnaient que les rebuts de leurs productions. Adam Müller se servait de la feuille pour ses intrigues personnelles. Fouqué devenait de plus en plus dévot dans ses articles, ne parlait que du ciel, de Jésus et du christianisme. Arnim était de plus en plus enfantin. De plus ni Arnim ni Brentano ne tenaient compte de l'exiguïté de la feuille, et Kleist ayant fait des coupures dans un de leurs articles, ils se fâchèrent si fort que Kleist dut s'excuser (1).

D'autre part Kleist lui-même, pour alimenter son journal, en était réduit aux petites nouvelles de l'art et du théâtre, aux accidents ou commérages du jour, aux inventions invraisemblables, aux coupures faites dans les autres journaux ou aux extraits des revues et livres français et allemands. La nécessité même de produire vite semblait avoir détruit en lui la faculté de produire. Les *Abendblätter* ne donnent qu'un récit d'une certaine étendue, *Sainte Cécile*, écrite dans une manière nouvelle. Deux autres œuvres, la dissertation *Sur le théâtre des Marionnettes* et les *Légendes d'après Hans Sachs* appartiennent probablement à une époque antérieure. Malgré des qualités réelles, les productions de Kleist à ce moment font, dans leur ensemble, une impression pénible. On sent qu'il écrivait pour vivre.

Aussi, dès la fin de l'année 1810, époque à laquelle Kleist changea d'imprimeur, on pouvait prévoir que l'entreprise ne durerait pas longtemps. Adam Müller la ruina par son attitude politique (2).

Kleist avait songé au début à obtenir pour sa feuille l'aide du gouvernement en appuyant la politique réformatrice qu'il avait

---

(1) *Die Gegenwart*, article de Th. Zolling, numéro du 22 septembre 1883, p. 185.

(2) Les faits qui suivent nous sont connus surtout par le récit de Raumer (*Lebenserinnerungen und Briefwechsel*). Mais ce récit a été complété et rectifié pour le détail par O. Wenzel (*Gazette de Voss*, 1880) et Zolling dans la *Gegenwart* (1883), et dans l'Introduction de son édition.

inaugurée. Le grand chancelier était alors le baron de Hardenberg. Mais celui qu'il s'agissait surtout de gagner était l'historien Frédéric de Raumer (1781-1874), très influent auprès du chancelier, et que le peuple appelait le « petit chancelier d'État ». Or Adam Müller se brouilla avec de Raumer. Il réclamait une place de conseiller d'État, prétendant qu'elle lui avait été promise par l'ancien ministre Altenstein. Comme il n'avait aucun titre et qu'en réalité aucune promesse ne lui avait été faite, on rejeta sa demande. Müller attribua cet insuccès à l'inimitié de Raumer. Mais, ne perdant pas encore courage, il demanda le poste de chancelier de l'Université de Francfort. On lui répondit que non-seulement on n'avait pas besoin de lui comme chancelier, mais qu'on ne saurait même pas dans quelle branche on pourrait le placer comme privat-docent. Furieux de ce nouvel échec qu'il attribua à Raumer, Müller se tourna vers le parti féodal, entiché d'idées démodées et ennemi acharné du progrès et de toutes les réformes opérées par le gouvernement prussien en faveur de la bourgeoisie.

Il fit donc paraître dans les *Abendblätter*, vers le 10 décembre, un article violent contre les nouvelles réformes et attaqua vivement la personne même du chancelier. Kleist, le rédacteur en chef, n'avait probablement pas lu l'article. Mais il était responsable. Le roi, sur les instances du conseiller de guerre Himly, envoya un blâme à la police qui reçut l'ordre d'interdire au journal de Kleist tout article politique. Ce coup fut d'autant plus sensible à Kleist qu'il avait cherché à donner à sa feuille un caractère officiel, et que désormais on n'y pouvait plus songer. C'est alors que Müller lui fit croire que la cause de tout le mal était Raumer, le conseiller du chancelier. Kleist se rendit aussitôt chez Raumer, qui déclina toute responsabilité et déclara que le chancelier et lui n'étaient pour rien dans la mesure prise par la police. Mais voici que Kleist se laissa persuader qu'on lui avait offert une somme d'argent pour sa feuille à la condition qu'elle soutiendrait le gouvernement. Il écrivit à Raumer à ce sujet. Raumer répondit que le gouvernement n'était pas hostile aux *Abendblätter*, mais qu'il ne s'était pas engagé davantage ; que toutefois, suivant la politique que soutiendrait la revue, le chancelier pourrait faire quelque chose pour elle. En effet, Kleist obtint de

Hardenberg une recommandation spéciale pour les chefs des différents services, les engageant à faire des communications officielles aux *Abendblätter* (14 décembre). Kleist pria Raumer de s'occuper de la chose, lui promit que sa revue ne se permettrait plus d'attaque, lui présenta même un article de Müller aussi flatteur pour le chancelier que le premier avait été violent, lui offrit de lui soumettre les articles politiques, le pria de collaborer personnellement aux *Abendblätter*, et chercha à le convaincre du dévouement de Müller lui-même.

Tout paraissait donc arrangé, et Kleist pouvait espérer que grâce aux communications officielles son journal allait prendre un nouvel essor. Mais Hardenberg avait promis plus qu'il ne pouvait ou ne voulait tenir. Sous l'action des autres journaux, jaloux de ce privilège, et aussi d'Himly, les chefs des différents services faisaient peu de communications officielles, soit mauvais vouloir, soit indifférence. La revue menaçait de sombrer; les dernières ressources étaient épuisées. Désespéré, furieux, Kleist, avec son irréflexion habituelle, se laissa encore persuader par Müller que c'était à Raumer qu'il fallait s'en prendre. Kleist saisit sa plume, et, le 21 février 1811, il écrivit à Raumer qu'il le rendait responsable de l'insuccès des *Abendblätter* ; qu'il attribuait sa malveillance au mépris avec lequel lui, Kleist, avait refusé son offre pécuniaire ; qu'il n'avait plus de raison de cacher son mécontentement ; et que, si Raumer ne trouvait pas l'occasion de convaincre le ministre de la légitimité de sa demande d'indemnité, lui, Kleist, ferait imprimer à l'étranger l'histoire du journal, etc.

Il y avait ceci de singulier dans la lettre de Kleist qu'il attribuait le mauvais vouloir supposé de Raumer précisément à son prétendu refus d'un secours pécuniaire qui ne lui avait pas été offert, et sur lequel il avait un instant compté. Raumer, le même jour, lui répondit sur un ton très ferme : que sa revue était elle-même cause de son insuccès ; que l'affaire d'offre d'argent était éclaircie depuis longtemps, aux yeux de Kleist lui-même, qu'il était impoli d'y revenir ; et que Kleist pouvait faire imprimer ce qu'il voulait. Kleist alors s'adressa au chancelier, renouvela l'histoire de l'offre pécuniaire, et déclara que si Raumer ne lui donnait pas satisfaction, il lui demanderait la réparation qu'un homme d'honneur est en droit d'exiger en pareil

cas. Fortement réprimandé par le chancelier d'État, Kleist vit en outre arriver chez lui un ami de Raumer pour lui demander une rétractation. Kleist céda, fondit en larmes, et déclara qu'on l'avait poussé à tout. L'affaire était de nouveau terminée ; mais ce n'était pas à l'avantage de Kleist. D'abord, il avait été obligé de rétracter ses allégations, et puis il s'était, malgré les apparences contraires, aliéné à jamais les bonnes grâces du chancelier et de Raumer. Sur ces entrefaites, les *Berliner Abendblätter*, qui végétaient de plus en plus, cessèrent de paraître (fin mars). Quand peu après, vers le mois d'avril, Kleist demanda à être chargé de la rédaction du *Journal officiel du Brandebourg*, sa demande ne fut ni accueillie par l'un, ni soutenue par l'autre. Du reste, il continua pendant quelques mois encore à réclamer en vain un dédommagement, ainsi que nous l'apprend une lettre écrite par lui à Fouqué.

Cette malheureuse affaire l'avait laissé sans ressources. Au milieu des embarras d'argent qui l'assiégeaient de plus en plus, son caractère s'aigrissait chaque jour davantage. Il se sentait pris d'un immense chagrin, d'un désir violent d'en finir avec ces luttes de l'existence. Car ce n'est pas seulement l'insuccès de ses rêves ambitieux, ce sont surtout des difficultés pécuniaires qui l'ont poussé à ce suicide rêvé depuis longtemps, souvent entrevu, et qui peu à peu lui apparaissait comme une solution nécessaire.

Les témoignages de plusieurs contemporains nous prouvent qu'en effet, à cette époque, Kleist était fort pressé d'argent, ce qui du reste ne doit pas nous étonner ; car il y a longtemps que ce mal durait. Cette absence de ressources, cette incertitude du lendemain devenaient plus grandes avec la situation politique de l'Europe, plus sensibles avec les années qui s'écoulaient. A trente-quatre ans, malgré son génie, il en était réduit à vivre d'expédients, à réclamer une indemnité pécuniaire pour la disparition de son journal, indemnité à laquelle il dut à la longue renoncer ; à publier ses manuscrits dans des conditions défavorables. C'est alors qu'il publia *La Cruche Cassée*, puis le deuxième volume de ses *Récits* ; il comptait faire paraître en août *Le Prince de Hombourg*. Mais ces publications rapportaient peu. Kleist s'exaspérait de voir que la fortune lui était toujours contraire. Il devenait incapable de produire une œuvre de longue

haleine, et de chercher dans la poésie une consolation. Ce qu'il donnait était plus étrange que jamais. *La Mendiante de Locarno*, *Le Duel*, *Sainte Cécile*, qui sont de cette époque, marquent le trouble de son esprit.

C'est à peine si, de temps en temps, il devenait plus calme, si un rayon pénétrait dans le nuage noir qui l'enveloppait. Fouqué l'avait invité en avril à venir le visiter dans son séjour de Nennhausen. Il se sentait attiré par cette invitation qui lui permettrait de revoir la nature et de goûter les charmes du printemps. Il songeait à créer une œuvre de fantaisie, sans égard pour le jugement des hommes. Il se demandait si une jouissance sereine de la vie ne rétablirait pas en lui l'harmonie (1). Mais ce n'étaient là que des lueurs passagères. La vie devenait pour lui de plus en plus sombre. Ulrique lui en voulait et refusait une position de surveillante qu'il lui offrait dans une maison d'éducation de Berlin, afin de l'avoir à ses côtés. Ses amis étaient dispersés. Adam Müller, qui s'était rendu impossible à Berlin, était parti pour Vienne. Sa cousine, madame de Kleist, qu'il aimait beaucoup, s'était aussi éloignée. Le découragement le prenait. Il écrivait à sa cousine de Kleist une lettre empreinte d'une profonde mélancolie (2) : « La vie que je mène est, depuis votre départ et celui de Müller, la plus désolée et la plus triste qui soit..... Je reste chaque jour à la maison, du matin jusqu'au soir, sans voir seulement un être humain qui me dise comment va le monde. » Dans la même lettre il se plaint de ne pouvoir plus composer. « Il est vraiment singulier, écrit-il encore à madame de Kleist, de voir comment échoue tout ce que j'entreprends à cette heure, comment le sol se dérobe toujours sous mes pieds quand je puis une fois me décider à marcher d'un pas sûr (3). »

Cependant un nouvel avenir semblait s'ouvrir devant lui. Abandonné par Hardenberg, il s'était, en juin, adressé directement au roi Frédéric-Guillaume. Celui-ci, vers le milieu de septembre, le

---

(1) Bülow, p. 64.

(2) Bülow, p. 62 et suiv.

(3) Bülow, p. 65.

replaça dans l'armée, avec l'espérance, soit d'obtenir une compagnie, soit de devenir l'adjudant de Sa Majesté (1). Kleist partit pour Francfort afin d'obtenir de sa sœur l'argent qui lui était nécessaire pour les premières dépenses. Mais, à sa vue, Ulrique, qui pressentait l'objet de sa visite et prévoyait une nouvelle scène de famille, ne put contenir son effroi. Effrayé lui-même par l'effet qu'il avait produit, Kleist se retira, sans doute à l'hôtel, et écrivit un mot à sa sœur pour la prier de lui accorder une entrevue (2). Une lettre à Marie de Kleist nous apprend la suite. La scène de famille prévue par Ulrique eut effectivement lieu à table. Malmené par ses sœurs, le poète les quitta brusquement. Il ne devait plus les revoir. N'ayant pu obtenir d'avances de sa famille, il les sollicita d'Hardenberg (19 septembre). Mais sa lettre resta sans réponse. Kleist dut renoncer à la situation qui lui était offerte par le roi, et il se plongea de plus en plus dans ses idées lugubres.

La pensée de la mort l'envahissait. Mais, nous l'avons déjà vu plusieurs fois, il n'osait pas courir seul au suicide. Il songeait à s'associer Fouqué, qui refusa. Le hasard allait lui fournir une compagne de route pour le terrible voyage. Cette compagne fut Henriette Vogel.

Kleist avait été présenté à Henriette par Adam Müller, avant que ce dernier partît de Berlin. Henriette, née Keber, était mariée à Louis Vogel (mort en 1842), trésorier général de la Société régionale d'Assurances contre l'incendie du Brandebourg, et secrétaire de la Société régionale de Crédit. Elle avait trois ans de moins que Kleist. D'un extérieur agréable, quoiqu'elle fût marquée de la petite vérole, s'habillant avec goût, excellente musicienne et chantant à ravir, elle était très désireuse de s'instruire bien que ce ne fût pas une femme savante, et avait en outre des qualités solides de bonne ménagère. Adorée de son père, aimée de son mari, mère d'un bel enfant, elle avait mille raisons d'être heureuse. Mais elle était tourmentée par une maladie qu'un chirurgien avait à tort

(1) Koberstein, p. 157.

(2) Ce billet est la lettre 55 dans Koberstein, p. 157.

déclarée incurable. Aussi, comme Kleist, s'entretenait-elle de pensées de mort. A elle aussi il ne manquait qu'une occasion pour passer du désir à l'action.

C'est son amour pour la musique qui la rapprocha de Kleist. Le poète était revenu à cet art qui s'accordait si bien avec l'état de son âme et semblait calmer par instants le mal qui le rongeait. Ils faisaient ensemble de la musique et chantaient d'anciens psaumes. Bientôt leur liaison devint plus étroite, lorsqu'ils se furent réciproquement aperçus de leur mélancolie, et communiqué leur désir d'en finir avec les misères de l'existence. Chacun d'eux avait trouvé l'être qui devait l'aider à prendre la redoutable résolution.

Elle ne se fit pas longtemps attendre. Un jour qu'Henriette avait chanté merveilleusement, Kleist s'écria : « C'est beau à mériter un coup de feu *(zum Erschiessen schön).* » Henriette ne répondit rien. Mais, quelque temps après, elle revint sur cette exclamation de Kleist, et lui demanda s'il était homme à la tuer comme il l'avait dit un jour. Kleist répondit qu'il était un homme et tiendrait sa parole. Les deux désespérés résolurent de mourir ensemble (1), et dès lors leur affection réciproque prit un caractère d'exaltation voisin de la folie (2).

Il fallait choisir l'endroit. Ils songèrent d'abord à Cottbus ; puis ils changèrent d'avis et décidèrent de se tuer près de Wansee, à un mille de Potsdam, sur la grande route qui conduit de Potsdam à Berlin. Ce lieu, Kleist semblait l'avoir choisi dix ans auparavant, lorsque, y passant en voiture avec ses amis Pfuel et Rühle, ils étaient tombés d'accord que le meilleur moyen de se tuer était de monter dans une barque, les poches pleines de pierres, et de se tirer un coup de pistolet en se penchant sur le bord de la barque. Car, à défaut de la balle, l'eau se chargeait de la réussite de l'entreprise (3).

Le 20 novembre 1811, vers midi, Kleist arriva en voiture, en compagnie d'Henriette, à l'auberge nommée *Zum Stimming*, et

---

(1) Bülow, p. 73-74.

(2) V. Zolling, Introd., p. LXXXVII.

(3) Bülow, p. 53.

demanda à dîner (1). Ils déclarèrent ne vouloir s'arrêter que quelques heures pour attendre deux amis de Potsdam. Ils se firent donner deux chambres voisines dans le haut de la maison. Henriette demanda si on ne pourrait pas se faire transporter en barque de l'autre côté du lac. La femme de l'hôtelier répondit que la chose serait difficile, et qu'ils feraient mieux d'y aller à pied. Quand ils eurent dîné joyeusement, ils firent une promenade sur le bord du lac, évidemment pour choisir le lieu où ils se tueraient, revinrent, payèrent le cocher qui s'en retourna à Berlin, prirent du café, demandèrent des plumes et de l'encre et restèrent dans leur chambre, à écrire. Quand la servante vint leur apporter le repas du soir, elle remarqua qu'ils avaient auprès d'eux du vin et du rhum. Le valet de l'auberge, qui veilla toute la nuit, vit constamment de la lumière dans leur chambre et les entendit parler ensemble.

Le lendemain, à 5 heures, Henriette descendit et demanda du café. Kleist et elle en prirent ensemble ; ils en reprirent à 7 heures. Puis ils firent nettoyer leurs vêtements par la bonne. Quand on leur demanda s'ils voulaient déjeuner à midi, ils déclarèrent qu'ils ne prendraient qu'un peu de bouillon afin de mieux dîner le soir. Ils payèrent leur note et réclamèrent un messager pour Berlin auquel ils confièrent une lettre. Celui-ci partit à midi. Kleist et Henriette déclarèrent de nouveau que deux amis devaient venir les trouver, qu'ils arriveraient le soir, prirent leur bouillon et demandèrent à quelle heure le messager arriverait sûrement à Berlin. Il leur fut répondu qu'il y serait à trois heures, au plus tard trois heures et demie. Après quelque temps, ils descendirent, demandèrent deux portions de café, et, après s'être assurés que le messager serait bientôt à Berlin, ils sortirent tout joyeux et parlant de la beauté du pays.

Peu de temps après, tous deux vinrent dans la cuisine, et Henriette demanda à l'hôtesse si on ne pourrait pas leur servir le café de l'autre côté du lac, à un petit endroit tout vert d'où on avait

---

(1) Tout le passage qui suit est le résumé du rapport de l'hôtelier sur la mort de Kleist et d'Henriette. Bülow, p. 280-286.

une jolie vue. Après quelques difficultés, l'hôtesse y consentit. Kleist et Henriette se rendirent à l'endroit désigné après avoir demandé que les chambres restassent dans l'état où elles se trouvaient. Henriette portait une petite corbeille, recouverte d'un linge blanc, qui sans doute contenait les pistolets. On leur envoya le café et du rhum, puis, sur leur demande, encore une table et deux chaises. Kleist demanda un crayon et s'informa du prix du café. L'hôte leur fit répondre que le paiement ne pressait pas. Mais Henriette remit à la servante les tasses et la cafetière avec l'argent pour le café et le rhum. En outre, elle lui enjoignit de laver l'une des tasses et de la rapporter.

La servante n'avait pas fait quarante pas qu'elle entendit un premier coup, bientôt après un second. Elle s'inquiéta peu de la chose, croyant que les étrangers s'amusaient à tirer. Quand elle revint, elle les vit tous les deux baignés dans leur sang. Un garde-forestier accourait au même instant. On trouva le cadavre d'Henriette dans le creux formé par l'extraction d'un vieil arbre. Kleist l'avait frappée au cœur. Le poète lui-même, mort également, la tête traversée d'une balle, était à genoux devant elle. Aucun des deux n'était défiguré. Leur visage était souriant.

La servante, épouvantée, accourt à la maison, crie que les étrangers se sont tués. On force leur chambre, qu'ils avaient barricadée, et on ne trouve qu'un petit paquet scellé qui contenait des lettres à Vogel, Ulrique et Marie de Kleist, de l'argent, une traduction de *Don Quichotte* et les *Odes* de Klopstock.

A six heures arrivèrent de Berlin le mari d'Henriette et le conseiller de guerre Peguilhen auquel Kleist avait envoyé, par le messager, une lettre d'un calme effrayant. Vogel était désolé. Le lendemain matin, il prit une mèche de cheveux d'Henriette et repartit pour Berlin. Peguilhen, après l'avoir accompagné, revint à Potsdam, et, se conformant aux désirs des deux infortunés, fit creuser pour eux une fosse commune, tout près de l'endroit où ils s'étaient donné la mort. Les deux cercueils étant arrivés de Berlin dans la journée, les deux corps furent ensevelis le soir à dix heures (22 novembre). Environ 50 ans plus tard, une plaque en marbre avec inscription fut placée à cet endroit.

Dès que la nouvelle fut connue, elle fut naturellement le sujet de nombreux commentaires. Ce double suicide passionna quelque temps l'opinion publique, et fut attaqué ou justifié, même glorifié, avec violence. Peguilhen, annonçant dans les journaux de Berlin qu'il ferait paraître une notice sur l'événement, déclara qu'il ne fallait pas se hâter de juger l'acte, et qu'il méritait qu'on ne lui appliquât pas la mesure ordinaire. Rahel, Fouqué, Franz Horn, les romantiques en général, prenaient la défense des suicidés. Le parti religieux, Jung-Stilling en tête, les condamnait au contraire très sévèrement pour avoir abandonné leur poste et désespéré de la bonté de Dieu. Théodore Körner se montra très dur dans une lettre adressée à ses parents (1). Adam Müller voulait élever un monument à leur mémoire, et, en 1812, il rassemblait encore des documents pour son ouvrage. Mais cet ouvrage ne parut pas, pas plus que celui de Peguilhen qui fut interdit par le roi.

Ainsi s'en alla, dans toute la force de l'âge, un des premiers poètes qu'ait eus l'Allemagne. On comprend que, à la distance où nous nous trouvons, nous nous interdisions de nous mêler à la polémique que souleva sa mort, et nous bornions à exprimer des regrets. Aussi bien cette solution, excusable ou non, apparaît-elle comme inévitable, à celui qui lit attentivement la vie de Kleist. Voilà un écrivain de génie, méconnu par ses contemporains, échouant dans toutes ses entreprises, un patriote dont le cœur saigne à chaque nouvelle blessure de la Prusse, un homme actif que son travail et son talent ne parviennent pas à tirer d'embarras, et dont l'horizon s'assombrit d'année en année. Les idées de suicide s'emparent peu à peu de lui, deviennent, pour ainsi dire, une partie de son être, et, quand il a bu le calice jusqu'à la lie, il va chercher dans un monde meilleur une compensation aux maux injustes qu'il a soufferts. Si, de nos jours, tant de gens vulgaires suivent son exemple pour des motifs moins graves, et ne manquent pas d'admirateurs, qui donc oserait se montrer trop sévère pour notre poète, qui se vit refuser de son vivant le seul bien auquel il avait constamment aspiré, et auquel il

(1) Zolling, I, CXXXIX.

avait droit, cette récompense qui ne fut accordée qu'à sa mémoire, la gloire littéraire ?

Ses amis le pleurèrent. Mais sa sœur Ulrique fut frappée plus que tout autre. Elle, qui avait soutenu son frère pendant si longtemps; qui, pour lui, avait dévoré petit à petit sa part d'héritage, était en droit d'attendre qu'il agît autrement, ne fût-ce que par égard pour elle. Le suicide de Kleist était un acte d'ingratitude vis-à-vis d'Ulrique qui l'avait aimé si tendrement, quelque mésintelligences passagères qui eussent pu, à certains moments, s'élever entre eux. Kleist le sentit bien à sa dernière heure, et, le matin de sa mort, il écrivit quelques mots à sa sœur chérie (1) : « Je ne puis mourir, disait-il, sans m'être réconcilié avec toi (2)... Tu as fait, pour me sauver, ce qui était, je ne dirai pas dans les forces d'une sœur, mais dans les forces humaines. La vérité est qu'ici-bas on ne pouvait pas m'aider. Et maintenant, adieu. Puisse le ciel te donner une mort seulement égale, en joie et en sérénité inexprimables, à la moitié de celles que j'éprouve ! »

Ulrique survécut longtemps à son frère. Elle ne se maria pas et s'occupa d'élever des jeunes filles. Profondément affligée par la mort de Kleist, elle gardait sa douleur en elle-même, et ne voulait pas qu'on lui parlât de son frère, disant que la chose lui était trop pénible. Vers la fin de sa vie, sa raison se troubla. A sa mort (1849), la maison paternelle fut vendue, et devint un hôtel, puis une dépendance de la poste qui occupait déjà la maison où avait vécu la famille de Wilhelmine.

---

(1) Koberstein, p. 159-160. Nous faisons quelques coupures.

(2) Allusion à la scène de famille qui avait eu lieu en septembre à Francfort-sur-l'Oder, et à un sévère jugement porté par Kleist sur sa sœur dans une lettre adressée à Marie de Kleist.

# DEUXIÈME PARTIE

# LES ŒUVRES

# CHAPITRE I

## *LA FAMILLE SCHROFFENSTEIN*

---

La première pièce de Kleist, *La Famille Schroffenstein*, tragédie en cinq actes, fut éditée à Berne et à Zurich par Henri Gessner en 1803. Mais elle était déjà achevée l'année précédente, époque à laquelle Kleist en avait fait la lecture à ses amis de Suisse.

Quel était à ce moment l'état de la scène allemande ?

Depuis que Lessing avait détourné ses compatriotes de l'imitation des pièces françaises, bien des évolutions s'étaient produites sur le terrain dramatique. Et tout d'abord c'était Shakspeare, sur lequel Lessing avait attiré l'attention, qui, surtout après la traduction de Wieland (1762-1768), était devenu le principal, ou, pour mieux dire, l'unique modèle des *génies* de la période de *Sturm-und-Drang*. C'est de lui que se réclamaient Lenz, Klinger, Frédéric Müller et les autres. Il s'agissait de revenir à la nature, de rendre au sentiment ses droits, de peindre avec force des caractères qui plussent, non aux lettrés seuls, mais au peuple entier, et de rejeter toute règle qui pût entraver le génie et nuire à l'originalité. C'est à cette période d'indépendance que se rattachent *Gœtz* de Gœthe et *Les Brigands* de Schiller. Mais, dès 1780, une tendance plus modérée commença à se manifester dans le drame. Tandis que, dans une sphère moyenne, Iffland, puis Kotzebue cherchaient plutôt à toucher qu'à frapper, à peindre des *tableaux de famille*, et à prêcher, dans des œuvres lar-

moyantes, une morale plus ou moins sévère ; Gœthe, surtout après son voyage en Italie, rompait nettement avec les théories de sa jeunesse, s'attachait à reproduire, dans ses drames psychologiques, la beauté calme des productions helléniques, et remettait en honneur le vers qu'on avait abandonné pour la prose. L'auteur des *Brigands* lui-même n'avait pas tardé à subir l'action de Gœthe, et, désormais plus maître de ses forces, plus soucieux de l'ensemble et de l'art, il écrivait ses grands drames historiques, à la fois si vivants, si élevés et si humains. Il s'essayait même dans le drame antique avec *La Fiancée de Messine*. Enfin le drame romantique mystique allait faire son apparition avec *Les Fils de la Vallée*, de Zacharias Werner (1803).

Ainsi que nous allons le voir par l'étude des *Schroffenstein*, cette pièce ne se rattache ni à l'hellénisme de Gœthe, ni au drame historique de Schiller, ni aux productions bourgeoises d'Iffland, ni au mysticisme de Werner (le mysticisme n'apparaîtra chez Kleist qu'avec *Catherine d'Heilbronn*). C'est vingt ans plus haut qu'il faut remonter. *Les Schroffenstein* sont un produit attardé de la période de *Sturm-und-Drang*.

Et tout d'abord disons quelques mots de la légende qui a eu assez longtemps cours au sujet des *Schroffenstein*. D'après cette légende, accréditée par Bülow et acceptée par M. Wilbrandt, Kleist aurait d'abord écrit sa pièce en prose, et le dernier acte, tel que nous le possédons, serait en grande partie l'œuvre de ses amis Gessner et Wieland. Les récentes recherches de M. Otto Brahm (1) et de M. Zolling nous permettent aujourd'hui d'en affirmer la fausseté.

En effet, nous n'en sommes plus réduits, pour étudier la pièce, à l'édition de Berne et Zurich de 1803. Nous possédons en outre un manuscrit écrit en entier de la main de Kleist et qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque royale de Berlin. Ce manuscrit, qui nous donne certainement la pièce telle qu'elle fut lue aux amis de Berne, est intitulé : *La Famille Ghonorez*. A la fin de ce manuscrit se trouve le plan original de Kleist sous ce titre : *La Famille Thierrez*. Nous savons donc bien à quoi nous en tenir sur l'histoire de la pièce.

---

(1) *Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung*, 1883, nos 119 et 131.

La première conception *(La Famille Thierrez)*, qui ne remplit guère qu'une page, nous donne le thème fondamental de la tragédie, la haine des deux branches de la famille et l'amour des deux enfants, mais n'en contient pas tous les éléments. Certaines scènes et certains personnages, notamment Jérôme, n'apparaissent qu'avec *La Famille Ghonorez*. C'est cette première rédaction de la pièce, que M. Zolling a eu l'heureuse idée d'imprimer après *La Famille Schroffenstein* dans le premier volume de son édition, qui nous permet de réduire à néant les affirmations de Bülow.

*La Famille Ghonorez* est écrite en vers, et aussi bien les derniers actes que les premiers. Il est vrai qu'on y trouve des scènes et des passages en prose. Mais on ne saurait en induire que la rédaction primitive de Kleist ait été écrite en prose. En effet les personnages qui parlent en prose sont uniquement les personnages de basse condition, et nous ne devons voir là qu'une imitation de Shakspeare plus stricte que celle à laquelle Kleist s'est arrêté par la suite. Kleist pensait en iambes. Doué d'une mémoire prodigieuse, il tournait et retournait sa pensée jusqu'au moment où elle sortait de son esprit sous forme de vers ou même de tirades en vers. Nous ne savons pourquoi il a renoncé à la prose, alors que dans *Catherine d'Heilbronn* la prose alterne avec les vers. Mais la nature, la place et le petit nombre de ces scènes rendent inutile l'hypothèse d'une collaboration de Gessner et de Wieland, hypothèse invraisemblable d'ailleurs puisqu'ils auraient été incapables d'un pareil travail.

En revanche, le manuscrit qui contient *La Famille Ghonorez* nous permet de reconnaître la vérité d'une allégation de Bülow, à savoir que la pièce se passait originairement en Espagne. C'est Wieland qui conseilla à Kleist de transporter la scène en Souabe (et non en Suisse ainsi que le dit Bülow) (1). Kleist changea les noms. Mais, dans ce démarquage, il commit quelques oublis. Certains noms espagnols restèrent, et certains détails, par exemple ce fait qu'Agnès,

---

(1) L'erreur de Bülow s'explique du reste. Kleist ayant travaillé à sa pièce en Suisse, certains détails de paysage, l'existence d'un lac par exemple, sont des réminiscences des tableaux qu'il avait sous les yeux.

comme la Juliette de Shakspeare, est mûre pour le mariage avant quinze ans, trahissent l'endroit où se passait d'abord l'action.

Etudions maintenant *La Famille Schroffenstein*, c'est-à-dire la forme définitive sous laquelle la pièce de Kleist fut livrée à l'impression.

L'action se passe en Souabe. La famille Schroffenstein est représentée par trois branches, les Wyk, les Rossitz et les Warwand. Ce sont les deux dernières branches qui sont en lutte. L'occasion de cette lutte est un traité d'héritage en vertu duquel les biens de l'une des deux familles doivent passer à l'autre au cas où tous ses membres viendraient à disparaître. La cause est la méfiance que chacune d'elles nourrit contre l'autre par suite de l'avantage que chacune trouverait à l'extinction de sa rivale. Grâce à cette méfiance se développe chez chacune l'habitude d'attribuer à l'autre tout ce qui lui arrive de fâcheux, en particulier la mort d'un de ses membres ; et peu à peu, par un enchaînement fatal de circonstances, les Rossitz et les Warwand éprouvent réciproquement une haine féroce dont les effets remplissent la pièce.

Au moment où la toile se lève, on est à Rossitz, et la scène représente l'intérieur d'une chapelle. Des chœurs (1) de filles et de garçons expriment des idées de pitié et de vengeance à propos de la mort du jeune Pierre, dernier fils de Rupert, que l'on suppose avoir été massacré par ceux de Warwand. C'est Rupert qui a trouvé le cadavre de l'enfant et tué l'un des prétendus meurtriers. L'autre, mis à la question, a jeté le nom de Sylvestre, chef de la branche des Warwand. Ces indications suffisent à Rupert. Il fait jurer, sur l'hostie, à son fils Ottokar et à sa femme Eustache, vengeance contre la famille entière de Warwand. Son exaspération se traduit en menaces féroces :

« Il ne faut pas que ce soit une guerre ouverte et loyale ; je rêve d'une chasse, comme à des serpents. Nous ne voulons que boucher le trou du rocher, les étouffer dans leur nid par la fumée, et laisser leurs cadavres en place, de façon que la puanteur effraie au loin l'espèce et qu'aucun n'ose y revenir déposer un œuf tant que la terre durera. »

---

(1) A rapprocher de *La Fiancée de Messine*.

A Warwand, au contraire, où nous transporte la deuxième scène, Sylvestre, doux et pacifique, s'entretient avec son jardinier des changements à apporter dans la culture, tandis que Rupert l'accuse d'assassinat. Mais le soupçon à l'endroit de Rossitz s'est emparé de tout son entourage, de ses gens, de sa famille, de sa fille même, la tendre Agnès. C'est surtout sa femme Gertrude qui interprète à mal toutes les démarches de la maison rivale. C'est en vain qu'il essaie de calmer cette méfiance par quelques-unes de ces paroles sentencieuses dont abonde la pièce :

« La méfiance est la noire manie de l'âme, et tout, même ce qui est innocent et pur, revêt pour l'œil malade la livrée de l'enfer. »

Mais au moment même où il prêche la paix, la guerre frappe à sa porte sous les traits d'Aldöbern, envoyé par Rupert pour l'accuser du meurtre de Pierre et lui jeter un insolent défi. Convaincu qu'il s'agit d'un horrible malentendu, il veut aller seul à Rossitz pour qu'une franche explication puisse avoir lieu, quand survient Jérôme, de la branche de Wyk. Celui-ci, qui avait songé à épouser Agnès, mais qui arrive maintenant de Rossitz convaincu de la culpabilité de Sylvestre, s'associe aux injures du héraut : « Canaille ! je veux t'éviter, ce sera le mieux ; car près de toi ça sent mauvais, comme près des meurtriers. » Sous ces coups répétés, Sylvestre s'évanouit, et le peuple en profite pour lapider le héraut.

M. Otto Brahm a raison d'admirer la forte simplicité de cette exposition. Par la division du premier acte en deux scènes, dont l'une se passe à Rossitz et l'autre à Warwand, Kleist nous a peint les chefs des deux familles, l'un, Rupert, avec sa farouche énergie (1), l'autre, Sylvestre, avec sa modération conciliante. Il nous a montré du même coup l'état d'esprit des deux familles et de leurs vassaux, et nous a préparés aux horreurs qui vont suivre. Mais il nous a appris aussi, par un entretien d'Ottokar et de son frère Jean, bâtard de Rupert, qu'Ottokar aime Agnès et est aimé d'elle sans qu'il se soit douté jusqu'ici que c'était la fille de celui dont il vient de jurer la mort. Il s'agit de savoir ce qui l'emportera, de la haine des pères, ou de l'amour des enfants.

---

(1) Le premier plan, *La Famille Thierrez*, l'appelle naïvement « le mauvais » (der böse).

C'est cet amour que nous peint la première scène du 2e acte. Nous sommes dans une contrée montagneuse. Sur le devant est une grotte. Agnès apprend à Ottokar, qu'elle a souvent rencontré en cet endroit, que tout chez elle respire la paix. L'entretien est troublé par l'arrivée de Jean qui, lui aussi, est amoureux d'Agnès qui lui a sauvé la vie en le retirant d'un torrent où il se noyait. Agnès s'enfuit et une altercation assez vive a lieu entre les deux frères, à la suite de laquelle Jean demande en vain à Ottokar de lui donner la mort. La deuxième scène nous transporte à Warwand, au moment où Sylvestre revient de son évanouissement, et apprend le meurtre d'Aldöbern. Jérôme est là qui a appris à Gertrude ce qui s'est passé à Rossitz et ne croit plus à la culpabilité de Sylvestre. Tandis que celui-ci persiste à aller trouver Rupert pour s'expliquer avec lui, une nouvelle complication se produit. Agnès arrive poursuivie par Jean qui, désespéré, lui tend un poignard pour périr de sa main. Jérôme, croyant à un assassinat, blesse Jean de son épée. Gertrude voit ses soupçons confirmés. Agnès ne peut rien dire de précis. Jean prononce des paroles dépourvues de sens. Comme Sylvestre persiste néanmoins à vouloir se rendre près de Rupert, Jérôme se charge de l'y précéder et d'obtenir pour lui un sauf-conduit.

Au début du 3e acte, le décor et les personnages sont les mêmes qu'au début du second. Agnès sait maintenant que celui qu'elle aime est le fils de Rupert. Aussi, s'étant trouvée mal, ne boit-elle qu'avec appréhension l'eau qu'Ottokar est allé lui quérir. Cependant, peu à peu, les soupçons se dissipent. Les deux amants se promettent réciproquement amour et confiance. Ottokar explique la conduite de Jean, et tous deux conviennent qu'il pourrait y avoir des malentendus à la place des crimes que s'imputent les deux familles. Cependant, à Rossitz, on a rapporté à Rupert que non seulement Aldöbern, mais aussi Jean avaient été tués à Warwand. Jérôme arrive en conciliateur, et, se trouvant d'abord seul avec Eustache, la femme de Rupert, il parvient à la calmer et lui conseille de mettre un terme à la haine des deux familles par un mariage entre Agnès et Ottokar dont il lui apprend l'amour. Rupert rentre, et apercevant celui qu'il croit avoir tué Jean, donne quelques ordres à son vassal Santing, et, quand Jérôme se retire après

avoir essuyé les propos froidement ironiques par lesquels Rupert répond à ses tentatives d'accommodement, il est massacré à coups de massues (1) par le peuple, sans que Rupert, malgré les supplications d'Eustache, fasse un signe pour arrêter le crime qu'il a commandé.

Au 4ᵉ acte, Rupert semble un instant pris de remords. Eustache en profite pour lui apprendre l'amour d'Agnès et d'Ottokar. Mais cette nouvelle ne fait qu'exaspérer son désir de vengeance, et il sort pour aller chercher Santing, animé de pensées criminelles contre la bien-aimée de son fils. Sylvestre de son côté a appris le meurtre de Jérôme, et, désormais résolu à agir, il arrête avec ses vassaux l'attaque et l'incendie de Rossitz. Cependant Ottokar apprend de Barnabé, fille de la sorcière Ursule, que le petit Pierre a été trouvé noyé par Ursule, que les hommes de Warwand sont innocents de sa mort, et que le petit doigt coupé à Pierre, mutilation qui les avait fait accuser de meurtre, l'a été par Ursule, obéissant à une croyance supertitieuse. Heureux de cette découverte qui semble devoir tout éclaircir, il charge Barnabé d'aller donner rendez-vous à Agnès sur la montagne. Barnabé rencontre en chemin Rupert et Santing qui cherchent Agnès et leur apprend la mission qu'on lui a confiée. Ottokar, rentré à Rossitz, apprend de sa mère le danger qui menace Agnès et saute de la fenêtre de la prison où son père a donné l'ordre de l'enfermer.

Au 5ᵉ acte, Agnès et Barnabé attendent Ottokar dans la caverne. Ottokar arrive, et Agnès lui révèle son anxiété au sujet des deux chevaliers dont lui a parlé Barnabé. Ottokar place Barnabé en observation à l'entrée de la caverne ; puis, décrivant poétiquement et avec amour sa future nuit de noces, il s'empare du châle d'Agnès, de son chapeau, et enveloppe la jeune fille dans ses habits d'homme. Son intention est de mourir à sa place au cas où ils seraient surpris. Rupert et Santing arrivent bientôt en effet. Ottokar fait sortir Agnès, en habits d'homme, et se présente en déguisant sa voix. Rupert le perce de son épée, puis disparaît croyant avoir tué Agnès. Celle-ci revient avec Barnabé et trouve Ottokar mourant. Alors surviennent

---

(1) Nous retrouverons encore la massue dans les œuvres de Kleist.

les gens de Warwand. En voyant le cadavre d'Ottokar, Sylvestre croit au meurtre d'Agnès, et trouvant Agnès à côté, il lui donne la mort, croyant tuer Ottokar. A ce moment Rupert et Santing sont ramenés prisonniers. Rupert, voyant le cadavre d'Agnès, se lamente sur la mort de son fils. Puis surviennent Gertrude et Eustache qui tombent éplorées près des deux corps, mais commettent la même erreur que les pères, puis Sylvius, le vieux père aveugle de Sylvestre, conduit par Jean qui est devenu fou. C'est Sylvius qui, en tâtant les corps, reconnaît, sous leur déguisement, les cadavres d'Agnès et d'Ottokar. Désespoir des pères qui ont chacun tué leur propre enfant. La vieille sorcière Ursule arrive sur ces entrefaites et jette un doigt d'enfant au milieu de la scène. Eustache reconnaît le doigt de Pierre à une tache de petite vérole, et Ursule raconte alors ce qu'Ottokar avait appris de Barnabé. Les pères se tendent la main, les mères s'embrassent, et la toile tombe sur les railleries lugubres et malsonnantes de Jean l'insensé.

Telle est la première pièce de Kleist. Une observation qui s'impose dès l'abord, c'est le caractère shakspearien de l'ensemble. Shakspeare avait été le modèle des auteurs de la période de *Sturm-und-Drang*, de Gœthe et de Schiller à leur début. Depuis, on avait suivi d'autres voies. Mais l'influence de Shakspeare persistait. Après la traduction de Wieland était venue celle de d'Eschenburg. Schröder (1744-1816), directeur du théâtre de Hambourg depuis 1771, avait acclimaté en Allemagne le grand tragique anglais par des traductions ou des adaptations d'une partie de ses œuvres. A Gœttingue, Bürger l'avait en haute estime. Tout récemment, Gœthe venait d'étudier longuement *Hamlet* dans son *Wilhelm Meister*. Aug.-Guil. Schlegel, élève de Bürger, avait donné un pendant aux réflexions de Gœthe en étudiant, dans *Les Heures*, *Roméo et Juliette*, et, la même année, avait commencé, par cette pièce, avec laquelle celle de Kleist offre de frappants rapports, sa traduction du poète anglais. Seize pièces étaient traduites en 1801 (1). Schiller lui-même traduisait *Macbeth* pour la scène de Weimar. Quoi d'éton-

---

(1) Haym, *Die romantische Schule*, p. 162.

nant que Kleist, rattaché par son tempérament à la période de *Sturm-und-Drang*, et de plus tenu en retard sur le mouvement littéraire, malgré son séjour à Berlin, par son caractère d'autodidacte rêveur, ait pris pour modèle à ses débuts un génie qui, malgré le changement du goût dramatique, continuait à préoccuper l'opinion de ses contemporains ? Ses lettres nous montrent du reste qu'il s'intéressait vivement au tragique anglais.

Et, de fait, que de ressemblances, soit dans la marche de l'action, soit dans les détails, soit dans l'action elle-même, soit dans certains caractères ! Tout d'abord ces changements de scène dans l'intérieur du même acte (il y en a jusqu'à cinq dans le quatrième acte) sont dans la manière de Shakspeare. Ensuite l'idée de cette sorcière, à laquelle Kleist a un instant songé à donner un rôle prépondérant, ainsi qu'il résulte d'une note de *La Famille Ghonorez* (1), a été certainement fournie à l'auteur par les sorcières de *Macbeth*. Le grand-père Sylvius conduit par Jean devenu fou rappelle Gloucester conduit par Edgard dans *Le roi Lear*. Jean, racontant à Ottokar au 1[er] acte (sc. 1) comment il a été sauvé par Agnès, débute comme la nourrice de *Roméo et Juliette :* « Il y a cinq semaines, non, demain il y aura cinq semaines. »

C'est surtout de cette dernière pièce de Shakspeare que l'œuvre de Kleist doit être rapprochée. Il importe de nous arrêter un moment sur les ressemblances et aussi sur les différences qu'elles offrent.

Et tout d'abord, les deux sujets sont sensiblement les mêmes. Dans l'une et l'autre pièce, deux familles ennemies sont en présence, réciproquement animées d'une haine profonde. Au milieu de cette haine, par hasard, ou plutôt par la force même de la beauté et de la grâce, deux jeunes gens, appartenant chacun à l'une des deux familles, se rencontrent, s'aiment, s'adorent (2). Sera-ce l'amour

---

(1) « On pourrait introduire une sorcière qui aurait véritablement dirigé la destinée ». Zolling, I, p. 318. Les sorcières reparaîtront dans d'autres œuvres de Kleist.

(2) Remarquons, en passant, dans la pièce de Kleist, une réminiscence de Racine. Acte II, scène III, Jean dit à Agnès : « Ich liebe dich-Ach, lieben ! Ich vergöttre dich. » Cf. Racine, *Britannicus*, acte II, scène II, v. 384 : « J'aime (que dis-je aimer ?) j'idolâtre Junie. » Cette ressemblance, qui ne paraît pas fortuite, prouverait que Kleist ne se bornait pas à la lecture des tragiques anglais et allemands.

ou la haine qui l'emportera ? Telle est la question qu'on se pose pendant la durée des deux pièces, et qui, dans les deux, est résolue dans le même sens. La fleur de l'amour est brisée, arrachée, anéantie par le vent violent de la haine. Cette ressemblance des deux sujets est trop profonde pour ne pas s'être imposée à Kleist quand il concevait et écrivait sa pièce.

Mais, ce rapport intime une fois établi, constatons que Kleist, tout en s'inspirant de son modèle, même pour le style, a modifié la donnée première, et même, à certains égards, essayé de la corriger. La lutte de la haine et de l'amour forme, il est vrai, le fonds commun des deux pièces. Remarquons pourtant que ces deux éléments hostiles ne sont pas distribués en quantités égales dans Kleist et dans Shakspeare. D'abord, dans Kleist, la haine est domestique, partant plus vive : ce sont deux branches d'une même famille qui se détestent. La cause première est l'intérêt, et les soupçons de meurtre remontent plus haut que la pièce même. Au moment où la toile se lève, Rossitz et Warwand croient déjà pouvoir s'imputer des morts d'enfants. Dans Shakspeare, la cause première n'est pas donnée. C'est probablement l'ambition et la rivalité des Montaigu et des Capulet. Les chefs des deux familles se détestent sans doute : ils sont prêts à quitter leurs béquilles pour fondre l'un sur l'autre. Mais Shakspeare ne nous a montré que des luttes de serviteurs. Il n'est pas question de meurtres, à plus forte raison d'assassinats, de membres des deux familles. Lady Capulet, après la mort de Tybalt, se méprenant sur la cause des larmes de Juliette, aura un instant l'idée de faire empoisonner Roméo (1). Mais c'est là tout. Montaigu n'en voudra pas aux jours de Juliette. Capulet, au début, fera l'éloge de Roméo et ne s'opposera pas à ce qu'il assiste à sa soirée. Les personnages conciliateurs, le Prince, la nourrice, le frère Laurence, pourront donc agir, arrêter quelques instants le dénouement fatal. Chez Kleist, la pièce s'ouvre par des imprécations forcenées de Rupert qui

(1) Acte II, scène v.

Give him such an unaccustomed dram,
That he shall soon keep Tybalt company.

ne veut plus entendre parler de nature (1). Jérôme sera écrasé dès le début dans le choc féroce des deux partis. Aussi, si le résultat est le même dans les deux pièces, la mort des deux amants, le dénouement sera-t-il bien différent. Roméo et Juliette se tuent eux-mêmes. Les Montaigu et les Capulet pourront se réconcilier sur leurs cadavres en déplorant le fruit de leurs terribles querelles. Mais comment voir sans étonnement Rupert et Sylvestre se tendre, sur les corps de leurs enfants, leurs mains souillées de crimes et encore teintes du sang des leurs ? Il y a dans la pièce de Kleist quelque chose de violent et de brutal. Les quelques scènes d'amour qui s'y trouvent sont comme étouffées dans les vapeurs de haine qui se dégagent de la pièce entière. Dans Shakspeare, l'amour des deux jeunes gens éclaire et illumine le tout.

Comparons en effet l'amour de Roméo et de Juliette d'une part, et, de l'autre, celui d'Ottokar et d'Agnès. Quel feu, quelle passion dans le premier ! Quelle intensité, et, malgré la recherche du langage, quelle vérité de sentiment ! Quel revirement soudain, quel coup de foudre de l'amour, dans ce Roméo d'abord assombri par le vœu de Rosalinde, par une affection sans espoir qui l'obsède (2), puis ébloui, enivré par la vue de Juliette ! Cette nouvelle passion qui est entrée dans son âme en a chassé l'autre violemment, et l'a envahie tout entière, tandis que Juliette devient la proie d'une passion semblable. Quels magnifiques duos d'amour que la scène II de l'acte II (3) ; que ces adieux de l'acte III, scène V ! Quels thèmes suggestifs pour le compositeur d'un opéra ! Nous nous laissons bercer à cette harmonieuse musique, et oublions un instant l'orage qui gronde sur la tête des deux amants. Le ciel semble s'être rasséréné un moment. Une fraîcheur de jeunesse nous pénètre ; un rayonnement de bonheur nous enveloppe d'une lumière douce. Rien de semblable chez Kleist ; toujours une ombre au tableau. La pre-

(1) Acte I, scène I : Doch nichts mehr von Natur.

(2) Acte I, scène I.

BENV. : forget to think of her.
ROM. : O ! teach me how I should forget to think.

(3) ROM. : It is my soul that calls upon my name, et passim.

mière scène d'amour (acte II, sc. 1) est attristée par la jalousie de Jean et la crainte d'Agnès ; la seconde (acte III, sc. 1) par la méfiance d'Agnès à l'endroit d'Ottokar, qui a juré sa mort, et qui pourrait bien l'empoisonner avec l'eau qu'il lui offre ; la troisième (acte V) par l'attente d'un résultat fatal, par la certitude qu'en a Ottokar, par la terreur qu'inspire à Agnès l'étrange attitude de son amant.

Il suit de là que, bien qu'on puisse regarder les deux pièces comme parallèles, l'idée maîtresse en est profondément différente. « Chez le grand Anglais, dit M. Schillmann (1), l'amour est le centre de l'action ». « *Roméo et Juliette*, dit M. Guizot (2), est vraiment la tragédie de l'amour, comme *Othello* est celle de la jalousie, et *Macbeth* celle de l'ambition. » *Les Schroffenstein* sont la tragédie de la haine, et d'une haine à la fois violente et concentrée, comme peuvent en concevoir les peuples du Nord (3). La note dominante de la première est le chant du rossignol dont parle poétiquement Juliette (4). Celle de la seconde est le cliquetis des armes.

Le sujet, étant conçu différemment, devait être traité d'autre façon. Dans Shakspeare, les personnages qui remplissent la scène sont Roméo et Juliette, puis ceux qui s'intéressent à leur amour, la nourrice et le frère Laurence. Capulet et lady Capulet ne viennent qu'ensuite ; les Montaigu ne paraissent presque pas. Il était impossible à Kleist de laisser à l'une des deux familles un rôle aussi effacé. Puisque l'idée maîtresse est la haine, il faudra mettre en présence les deux familles qui se haïssent. Les Rossitz et les Warwand seront sur le même plan, et ce plan sera le premier. Ottokar et Agnès seront relégués au second. Leur amour ne nous intéresse que parce qu'il est en opposition avec la haine des deux familles. Dans Shakspeare au contraire, le rôle des Capulet, qui paraissent pour ainsi dire seuls,

---

(1) *H. von Kleist, seine Jugend und die Familie Schroffenstein*, p. 9.

(2) Trad. de Shakspeare. Notice de *Roméo et Juliette*.

(3) Kleist a donc eu raison de transporter en Allemagne, comme le lui conseilla Louis Wieland, l'action qui originairement se passait en Espagne.

(4) Acte III, scène V :

It was the nightingale, and not the lark.

n'est vraiment intéressant que parce qu'il s'oppose à l'amour des deux principaux personnages. L'ordre est renversé.

C'est là une première modification, très importante. Ce premier changement en entraîne un autre. La haine que Kleist veut peindre n'est pas simplement une haine violente et pour ainsi dire irréfléchie. C'est une haine profonde et féroce qui pourra éveiller dès le début l'idée de vengeance, mais qu'il veut conduire jusqu'au crime. Une pareille haine doit croître lentement. Pour qu'elle se développe peu à peu, il faudra nuancer les caractères. Il faudra que, dans chacune des deux familles, il y ait une force qui pousse en avant, et une force qui retienne. Pour varier davantage, ce n'est pas au même sexe que Kleist, dans chaque famille, confiera la même tâche. A Rossitz, c'est Rupert, un de ces caractères violents où la période de *Sturm-und-Drang* se complaisait à la suite de Shakspeare, qui sera, dès le début, le représentant de la haine et de la vengeance. A Warwand, ce sera la femme, Gertrude, qui sèmera le soupçon et soufflera la discorde. Ici encore nous aurons des différences. L'homme est un torrent débordé qui emporte tout; la femme une eau qui mine sourdement ses rives. Sylvestre et Eustache essaieront d'opposer des digues à ces forces de destruction, dont la puissance s'accroîtra par l'obstacle, et cette lutte interne entre la modération et la haine durera jusqu'au moment où les faits sembleront avoir donné raison à la haine. Mais, ici encore, il y aura des nuances. Sylvestre sera définitivement emporté par le courant. Eustache, la femme, demeurera douce jusqu'à la fin. Il y a déjà un certain art dans cette différenciation des caractères.

On voit, par la comparaison que nous avons faite de la pièce de Kleist et de celle de Shakspeare, que si notre auteur s'est certainement inspiré du grand tragique anglais, il n'a pas suivi servilement ses traces, et qu'il a su concevoir, sur une matière analogue, une pièce qui est bien à lui.

Du reste, les différences qui séparent les deux pièces ne proviennent pas uniquement de ce que Kleist n'a pas voulu refaire une œuvre déjà faite ; elles viennent aussi de ce que Kleist a introduit dans *Les Schroffenstein* des éléments empruntés à ses souvenirs, à la vie de son cœur et de son esprit. Ainsi l'idée du déguisement du cinquième

acte a été inspirée à Kleist par l'habitude qu'avait Ulrique de se déguiser en homme. Ce déguisement se trouve déjà dans *La Famille Thierrez*. Plus tard, Kleist ajouta un élément nouveau. Ulrique, que tout le monde prenait pour un garçon, ayant été reconnue à Paris comme femme par le flûtiste aveugle Dulon guidé par la voix du prétendu jeune homme, Kleist exploita ce fait dans sa pièce en faisant reconnaître les corps des deux amants par le grand-père aveugle Sylvius, lequel ne paraît pas dans le plan primitif (1).

Mais ce n'est là qu'un détail. Une observation plus importante à faire, c'est qu'Ottokar est déjà, à certains égards, Kleist lui-même, par ses alternatives de confiance et d'abattement, par la place que le sentiment occupe dans son être, par la confiance absolue qu'il exige d'Agnès. Nous savons qu'au début de sa liaison avec Wilhelmine, Kleist avait prétendu être aimé d'elle à l'insu de ses parents. Plus tard, une fantaisie semblable rompra sa liaison naissante avec la pupille de Körner. Nous retrouvons l'écho de cette manière d'entendre l'amour dans les paroles qu'Ottokar et Agnès échangent à la première scène du troisième acte :

« Ottokar : Veux-tu... ?

Agnès : Quoi ?

O. : Vivre avec moi, t'attacher solidement à moi ; marcher hardiment contre le spectre de la méfiance, qui pourrait encore se placer devant moi, et, pour toujours, si fort que pût être le soupçon, te fier moins à ton père, à ta mère, qu'à moi ?

A. : O Ottokar, comme tu me confonds !

O. : Le veux-tu ? Puis-je te dire tout à fait mienne ?

A. : Tout à fait tienne, dans le sens le plus illimité ! »

Ce n'est pas seulement son cœur, c'est aussi son esprit, sa façon de juger les événements et le cours du monde, que Kleist a mis dans *Les Schroffenstein*. Au moment où il écrivit sa pièce, Kleist doutait, non de Dieu, mais de la Providence, et se croyait sous l'empire de puissances aveugles. Lui qui autrefois avait condamné sévèrement, dans une letrre à Ulrique (2), ces milliers d'hommes qui se soumet-

---

(1) Dans *La Famille Thierrez*, c'est Eustache qui découvre le secret.

(2) Koberstein, p. 16 et 17.

tent servilement aux caprices du tyran destin, avait perdu ensuite, surtout par la lecture de la *Critique de la Raison pure*, sa foi à la science, à la vérité, à la liberté humaine. Il écrit à Wilhelmine, dans la lettre où il lui annonce comment il s'est vu contraint de faire un voyage à Paris après avoir d'abord seulement joué avec cette idée : « Nous nous croyons libres, et le hasard nous conduit mystérieusement au moyen de mille fils minuscules (1). » Dans *Les Schroffenstein*, le hasard est le grand maître. Sans doute les personnages, y compris Rupert, croient en un Dieu rémunérateur-vengeur, comme eût dit Voltaire, puisqu'ils l'invoquent pour soutenir leur cause. Mais les voies de ce Dieu sont incompréhensibles. Ottokar l'appellera Dieu de la fatalité (acte III, sc. I); Sylvestre dira à Jérôme (acte II, sc. III) : « Je suis sans doute une énigme pour toi, n'est-ce pas ? Eh bien, console-toi, Dieu en est une pour moi. »

Il suit de là que la pièce de Kleist peut être rangée parmi ces tragédies où la destinée tient la principale place et que les Allemands appellent *Schicksalstragödien*. La première tragédie appartenant à ce genre est *Charles de Berneck*, de Tieck, imprimé en 1797 (2). Puis viennent *Wallenstein* (1799) de Schiller, et surtout sa *Fiancée de Messine* (1803), totalement dominée par l'idée de la fatalité antique. Ce sont ces deux pièces de Schiller, dit M. Hettner (3), auxquelles on a l'habitude de faire remonter exclusivement la *Schicksalstragödie*. Elles sont, comme on le voit, contemporaines de celle de Kleist. Mais le genre ne se développa que quelques années plus tard, avec *Le 29 février*, de Zacharias Werner (1809) ; *La Faute*, d'Adolphe Müllner (1816) ; *L'Image*, de Houwald. *L'Aïeule*, de Grillparzer (1817), s'y rattache aussi en partie. Platen en fit la satire dans sa *Fourche fatale* (1826), et Tieck lui-même condamna le genre.

Il ne faudrait pas croire cependant que la fatalité soit entendue de même façon dans toutes ces pièces. Parfois c'est une faute qui doit

---

(1) Biedermann, p. 172. Nous devons ce rapprochement à M. Otto Brahm, article cité de la *Vossische Zeitung*.

(2) Haym, p. 37.

(3) *Die romantische Schule*, Braunschweig, 1850, p. 185.

être expiée par suite de la justice immanente des choses; ailleurs, c'est une malédiction qui doit être suivie d'effet. Dans *Les Schroffenstein*, il n'y a ni faute, ni malédiction. Il semble qu'une puissance jalouse, semblable à la divinité antique, se joue capricieusement du sort d'une famille. Aucun but n'est poursuivi par le destin. C'est une fatalité aveugle qui régit la pièce.

Aussi n'agit-elle pas par des voies simples; et ici, nous nous trouvons en présence d'un procédé que Kleist emploiera encore, notamment dans *Penthésilée*, pour amener la catastrophe. Ce procédé est la méprise, le malentendu. Disons-le tout d'abord : il y a dans ce procédé quelque chose de pénible, et qui même violente la raison. On comprend sans doute une méprise. Mais comment n'être pas agacé, dans *Les Schroffenstein*, par ces séries de malentendus qui s'accumulent sans s'éclaircir jamais, du moins d'une façon utile ? Et pourtant, quand on y réfléchit, on ne peut en vouloir à Kleist de ces malentendus multiples; d'abord, parce qu'ils sont tous des manifestations diverses de cette destinée aveugle qui domine le tout; ensuite, parce qu'ils sont étroitement enchaînés l'un à l'autre, et que, par cet enchaînement même, l'auteur a su les rendre vraisemblables, malgré leur nombre.

En effet, il supposera d'abord un traité d'héritage en vertu duquel chaque branche de la famille aura intérêt à voir disparaître l'autre. Dès lors, toute mort dans l'une des deux branches profitant à l'autre, la branche frappée ne l'attribuera pas à un accident, mais à un plan arrêté dans la branche rivale. L'intérêt une fois posé, le possible est regardé comme vraisemblable ou même comme certain. D'abord, aux yeux de Rossitz, Warwand a été attristé de la guérison de Rupert. Puis, le jeune Philippe étant mort à Warwand, Rossitz est soupçonné de l'avoir empoisonné. Le jeune Pierre a été trouvé mort, avec un doigt coupé; des hommes de Warwand étaient tout près; Rossitz accuse Warwand d'avoir commis un crime. La guerre est décidée; le héraut va la déclarer. Pendant que Sylvestre, accablé sous ses injures, s'évanouit, le peuple de Warwand, croyant agir suivant les intentions de son maître, lapide le héraut. A Warwand, Jérôme blesse Jean parce qu'il croit qu'il veut frapper Agnès. A Rossitz, Rupert fait tuer Jérôme parce qu'il refuse de voir en lui un

conciliateur, et le croit du parti opposé. A la fin, chaque père tue son enfant en croyant tuer l'enfant de son ennemi, et de plus Sylvestre, tuant Agnès, croit non seulement tuer Ottokar, mais punir le meurtrier d'Agnès. C'est donc sur une série de malentendus que repose la pièce. Kleist a su créer à l'origine une situation telle que pour chacun des deux partis la possibilité devient comme naturellement de la vraisemblance, puis de la certitude. Mais ces malentendus ne se succèdent pas seulement, et c'est là qu'est l'art de l'auteur ; ils se provoquent, se facilitent l'un l'autre ; et, produisant toujours leurs effets avant qu'il soit possible de les éclaircir, ils créent un enchevêtrement tel qu'il ne peut être dénoué, et qu'une catastrophe seule peut trancher des difficultés inextricables. Cet enchaînement des différents moyens, qui s'amènent l'un l'autre, la vraisemblance croissant à chaque nouvelle méprise, est un des traits caractéristiques de la pièce. Ces malentendus multiples concourent à un but unique : cette haine féroce qui doit imposer silence à la modération et étouffer l'amour dans son germe. La pièce est donc bien une.

Elle a un autre mérite. On peut dire que, avec ses péripéties nombreuses, elle marche, et marche à grands pas. Dans *Roméo et Juliette*, les plaisanteries banales des serviteurs, l'euphuisme ampoulé de Mercutio, le radotage égrillard de la nourrice égaient, mais aussi allongent l'action. Chez Kleist, nous sommes comme pris dans un engrenage. La roue tourne sans cesse et rejette des lambeaux humains. Il n'y a pas des alternatives de lumière et d'ombre. C'est une teinte grisâtre répandue sur le ciel et qui s'assombrit de scène en scène.

Toutefois, en louant Kleist d'avoir écarté ce qui n'était pas utile au but lugubre qu'il se proposait, nous ne saurions nous empêcher de constater que sa pièce contient deux personnages, Sylvius et Jean, qui ne sont pas rigoureusement nécessaires. Sans doute Sylvius renforce à Warwand le parti de la modération, et la jalousie de Jean amène la scène III du deuxième acte, où Jérôme le blesse, malentendu qui précipite le dénouement. Mais la modération est déjà représentée à Warwand par Sylvestre, et Kleist ne tire rien de la riva-

lité du fils légitime et du bâtard (1), qui semble au début devoir prendre une certaine importance. Il faut donc chercher ailleurs la raison d'être de ces personnages. Kleist les a introduits en vue de l'acte V. Ce vieillard aveugle qui découvre la méprise lui a paru un excellent ressort dramatique. Ce fou qui jette dans cette scène de carnage de sinistres plaisanteries lui a semblé devoir faire un heureux contraste. Il y a, dans le rôle que ces deux personnages jouent à la fin, quelque chose d'imprévu et qui frappe.

Frapper le spectateur, l'étonner au moyen de l'étrange, de l'extraordinaire, tel est le but que Kleist se proposera souvent et se propose dès sa première pièce. De là cette histoire de petit doigt coupé et ce rôle relativement important de la sorcière Ursule qui prépare des breuvages magiques et dénoue à la fin une situation dont elle est une des causes inconscientes. On sent là l'influence de Shakspeare, mais de Shakspeare mal compris et maladroitement imité. Les sorcières de Macbeth sont la cause des rêves d'ambition de ce général. Elles sont pour ainsi dire la personnification de cette influence néfaste qui le conduit de crime en crime. Kleist a eu l'idée d'attribuer à sa sorcière une action de cette nature ; mais il ne l'a pas fait, et ce n'est qu'indirectement qu'elle agit sur la marche de la pièce. On pourrait fort bien se passer du malentendu qui résulte de l'incision pratiquée par cette vieille femme sur un enfant noyé. A plus forte raison peut-on trouver que Kleist lui a donné à la fin de sa tragédie un rôle beaucoup trop considérable.

Au reste, cette fin laisse beaucoup à désirer. Outre qu'elle est invraisemblable, il y a beaucoup de gaucherie dans la manière dont Kleist y a introduit l'élément comique, toujours à la suite de Shakspeare. L'auteur anglais mêle le comique et le tragique, fait servir l'un à l'autre, mais de telle façon que l'un soit toujours le principal et l'autre l'accessoire. Ainsi, dans *Macbeth*, les plaisanteries du portier, après le meurtre de Duncan, accroissent l'horreur du spectateur, qui sait ce qui vient de se passer et entrevoit ce qui va suivre.

---

(1) A l'origine, Jean était un simple vassal. Il en reste des traces. Il dit « Gnädiger Herr » en s'adressant à Ottokar.

Dans *Les Schroffenstein*, Kleist ne sait ni fondre les éléments, ni garder la mesure. Si fortement qu'on soit impressionné par l'idée des malheurs qu'on prévoit, le déguisement des deux personnages principaux, qui est un moyen comique, produit sur nous, matériellement pour ainsi dire, un effet comique. Les plaisanteries de mauvais goût de Jean détonnent dans la scène lugubre de la fin, au lieu d'en augmenter le caractère. On comprend l'éclat de rire des amis qui accueillit la lecture du dernier acte, rire auquel Kleist lui-même ne put se soustraire. L'impression dernière n'est pas une. Le tragique de ce tableau de carnage est grimaçant et énerve plus qu'il n'attriste.

Il faut donc reconnaître que la fin des *Schroffenstein* laisse beaucoup à désirer. M. Wilbrandt prétend que le style même en est inférieur. Dans les premiers actes, dit-il, le style a de la noblesse, de la dignité, une certaine largeur ; on sent l'influence de Shakspeare, de Lessing et de Schiller. Mais à mesure qu'on approche de la fin, le style devient raboteux, les images se ratatinent *(schrumpfen zusammen)*, le tissu se resserre outre mesure. M. Wilbrandt en tire l'hypothèse déjà réfutée que la rédaction de la fin de la pièce doit être attribuée aux amis de Kleist. Pour nous, nous ne voyons pas de différence entre le style du commencement et celui de la fin. M. Otto Brahm ne parle pas de la question et M. Zolling déclare expressément (I, p. 60) que le style est le même dans toute la pièce. Il nous semble donc que M. Wilbrandt, prévenu par les dires de Bülow, n'a pas traité la chose avec une entière liberté d'esprit.

Quels sont maintenant les caractères de ce style ? Les trois modèles indiqués par M. Wilbrandt nous paraissent être les vrais. A Lessing, Kleist doit la vivacité de son dialogue, à Schiller les maximes générales dont abonde sa pièce, à Shakspeare l'abondance de ses métaphores. Insistons sur ces deux derniers points.

Kleist a renoncé par la suite à ces maximes qui donnent de la tenue au style, mais aussi ralentissent souvent l'action. Dans *Les Schroffenstein*, elles abondent, et tous les personnages généralisent leurs sentiments ou leurs pensées. Agnès elle-même n'échappe pas à la contagion. Au début du second acte, apercevant Ottokar qui l'épie au moment où elle lui tresse des couronnes, elle se livre aux

réflexions suivantes : « C'est pourtant une laide chose que d'épier ; et comme un cœur pur la dédaigne toujours, c'est précisément lui qui seul est toujours épié. Aussi le pire est-il qu'il récompense celui qui épie au lieu de le punir. Car ce dernier, au lieu des mauvaises intentions qu'il méritait de découvrir, trouve au contraire un effort silencieux pour satisfaire ses besoins ou son caprice. »

Le même passage nous offre aussi un exemple de ce luxe de comparaisons et de métaphores que Kleist doit à Shakşpeare, mais aussi à lui-même. Car c'est l'époque où il allait à la chasse aux images, ainsi qu'en témoignent ses lettres. Agnès continue : « Par exemple, il y a là maintenant un jeune homme qui se cache. Comment s'appelle-t-il donc ? Je le connais bien. Son visage ressemble à un doux orage du matin, son œil à l'éclair sur les hauteurs, sa chevelure aux nuages qui cachent la foudre ; son approche est un souffle qui vient du lointain, sa parole est comme un torrent qui descend des montagnes, et ses embrassements..... » Il est heureux qu'ici Agnès s'interrompe. Car vraiment nous avons eu assez de comparaisons.

Outre qu'elles sont trop nombreuses, les comparaisons ou métaphores de Kleist sont parfois étranges. Une troupe de cavaliers qui va à la chasse ressemble à « une baleine qui se tord » (acte I, sc. 1). Elles sont parfois pénibles et obscures. Jérôme dit à Ottokar qui lui reproche de vouloir épouser Agnès : « Tu penses que, parce qu'un poisson rare se montre, lequel pourtant par malheur ne se nourrit que de charognes, je vais mettre à mort mon honneur de chevalier, et en suspendre le cadavre comme appât à l'hameçon de mes désirs » (acte I, sc. 1). L'expression est souvent violente. Ottokar se plaignant au 4e acte que Vetorin, qui l'a enfermé, n'entende pas ses appels, s'écrie : « Si un tonnerre, sourd, t'ouvrait l'ouïe ! » Cette violence est parfois de mauvais goût. Il est trop souvent, dans la pièce, question de charogne et de puanteur. Au 5e acte, Jean répond à Sylvius qui lui demande où est le corps de sa petite-fille : « Si j'étais aveugle, je pourrais le sentir, car le cadavre pue déjà. Posons-nous auprès, viens, comme des vautours près d'une charogne. »

Et pourtant ce n'est pas là tout Kleist. A côté du pessimiste qui se

complaît dans des tableaux de mort et de décomposition, il y a le poète jeune qui trouve des images fraîches. Au début du 3ᵉ acte, Ottokar raconte à Agnès comment il l'a rencontrée la première fois : « Je te trouvai endormie ici dans ce vallon, qui te faisait un lit comme un berceau. Les branches, pour te protéger, te tissaient un abri de fleurs, la cascade te chantait un air, les brises t'éventaient comme des plumes. Une déesse semblait prendre soin de toi. Tu t'éveillas, et me regardas comme mon bonheur nouveau-né ! »

Terrible et doux, tel est Kleist. Tel il nous apparaît dès sa première pièce, qui, malgré des défauts incontestables, possède des qualités réelles. Au fond, *Les Schroffenstein* sont un mélodrame. La *Schicksalstragödie* est un genre inférieur. La méprise est un ressort de second ordre. Le comique de la fin est déplacé. Et cependant Kleist a su, comme son maître Shakspeare, tracer des caractères, les nuancer. Il a su, dans un sujet qui rappelle de près *Roméo et Juliette*, faire une œuvre qui n'est pas une copie. Il a combiné ses moyens d'action en les ramenant à un principe unique, et écrit une pièce qui se tient. Il y a, dans le style, de l'imagination et de la force. Malgré les défauts du fond et de la forme, nous sommes déjà, pour l'un comme pour l'autre, en présence d'un poète.

La pièce, bientôt condamnée par l'auteur lui-même, fut accueillie assez favorablement par la critique contemporaine, notamment par Huber, dans *Le Sincère* (4 mars 1803). Au théâtre, elle a moins réussi. L'œuvre même de Kleist n'a jamais été représentée, et les différents remaniements dus à Holbein (1824), Immermann, Laube (1855), Dulk et Lindner n'ont pu se maintenir longtemps sur la scène (1).

---

(1) Voir, sur cette question, Zolling, I, p. 65-69.

# CHAPITRE II

*ROBERT GUISCARD*

---

Quelque importance que l'on attribue au travail auquel Kleist se livra en Suisse sur sa tragédie des *Schroffenstein*, il est certain que le séjour en Suisse, et particulièrement le temps passé dans l'île de l'Aar, fut une période très féconde. C'est à ce moment qu'il écrivit sa *Cruche cassée*, ou tout au moins en conçut le plan et en esquissa les premières lignes (1), ce qui montre, par parenthèse, la souplesse de son génie qui passait aisément d'un genre à l'autre. C'est encore à cette époque qu'il commença à s'occuper de sa tragédie de *Robert Guiscard*, une pièce dont nous ne possédons qu'un fragment et dont nous allons nous occuper tout à l'heure. C'est enfin à ce séjour en Suisse qu'il faut rattacher une pièce que nous connaissons moins encore, *Léopold d'Autriche*. Ces essais ou productions multiples, accomplis en si peu de temps, nous indiquent de quelle fécondité était l'esprit du poète, et ce qu'il aurait pu laisser à la littérature, si des visées trop hautes qui le faisaient se défier de lui-même, des embarras d'argent qui le préoccupaient sans cesse, et enfin cette mort prématurée, conséquence des deux choses, n'avaient pas d'abord entravé, puis arrêté la marche de ce vigoureux génie.

---

(1) V. chap. VII de la Première Partie.

Occupons-nous d'abord de *Léopold d'Autriche*. Tout ce que M. Wilbrandt nous en dit (1) est dû à des communications orales de Pfuel. « D'après Bülow, nous dit M. Wilbrandt, Kleist écrivit cette pièce à Paris l'année suivante, dans le style de Shakspeare. Or il est certain que Kleist, en 1803, ne passa à Paris que quelques jours, et très vraisemblable qu'il la commença en Suisse dès 1802. Ce qui l'indique, ce n'est pas seulement le sujet (la bataille de Sempach) et l'affirmation de Pfuel que *Léopold* comptait parmi les premiers travaux du poète ; c'est encore un passage d'une lettre adressée à Ulrique : « J'ai été sur le point, dit-il dans un post- « scriptum (2), il y a environ quatre semaines, avant d'emménager « ici, de me rendre à Vienne, parce qu'ici je manque de livres ; « mais je puis faire quand même, et peut-être encore mieux ; « cependant j'irai y passer l'hiver. » On voit que cette indication ne peut se rapporter qu'à un travail qu'il avait en mains, et, en dehors de *Léopold d'Autriche*, nous n'en connaissons pas auquel on puisse la rapporter. Kleist se contenta d'abord, comme nous le voyons en outre, des sources qu'il avait en Suisse ; et Pfuel raconte qu'il emprunta à ces sources beaucoup de traits piquants dont il tira de puissants effets. La principale scène du premier acte nous montrait les chevaliers de Léopold avant la bataille de Sempach, jouant aux dés pour savoir qui conserverait ou qui perdrait la vie. Les fiers seigneurs sont assis ensemble, buvant abondamment, et se mettent à jeter les dés avec arrogance, comme pour un jeu ; les dés ont trois faces blanches et trois noires ; les noires signifient « mort ». Les premiers des joueurs amènent noir ; on rit et plaisante là-dessus ; le jeu continue ; ceux qui leur succèdent amènent aussi noir, et le fait se renouvelle toujours davantage ; peu à peu la joie hardie du début cesse, la société devient sérieuse et pensive ; à la fin, tous ont amené noir. D'après les souvenirs de Pfuel, Kleist avait dépeint

(1) P. 153 et 154. Nous ne saurions mieux faire pour ce passage que de traduire la page consacrée par M. Wilbrandt à cette pièce, pour laquelle on n'a pas d'autres sources de renseignements.

(2) Koberstein, p. 76.

avec une force saisissante la manière dont ce terrible événement répand peu à peu, dans cette altière société, d'abord la disposition d'esprit la plus pénible, enfin la plus effrayante. »

Kleist avait sans doute écrit ce premier acte dans son île de l'Aar. Du reste, Pfuel assurait qu'il n'avait achevé que le premier. L'histoire nous fournissant le dénouement de la pièce qu'il voulait écrire, car nous savons que bien peu des chevaliers de Léopold échappèrent à la mort dans cette bataille de Sempach, nous pouvons nous représenter par la pensée l'effet puissant qu'aurait fait une pièce qui produisait dès le début une impression aussi poignante. Nous ne pouvons malheureusement pas faire ici autre chose que des conjectures ; mais nous devons remarquer l'emploi du merveilleux et le rapprocher du rôle qu'aurait pu jouer la sorcière dans *Les Schroffenstein*. C'est du reste un ressort dont Kleist se servira plusieurs fois encore.

Arrivons maintenant à *Robert Guiscard*, à cette pièce tant de fois remaniée ou refaite, qui a occupé tant de place dans la vie de Kleist, et fut, on peut le dire, une des causes, au moins éloignées, de sa mort. Mais, avant d'étudier le peu qu'il nous en reste, retraçons brièvement la longue histoire de cette œuvre si intimement liée à la biographie de notre auteur.

Dès 1802, pendant le séjour fait dans l'île de l'Aar, et au moment même où il achève *Les Schroffenstein*, où il vient d'écrire *La Cruche cassée*, où il songe à se rendre à Vienne pour son *Léopold d'Autriche*, nous le voyons s'occuper de *Robert Guiscard*, menant plusieurs œuvres de front et se livrant au travail avec une ardeur qui l'épuise. A Weimar et à Osmannstädt, sa pensée est de plus en plus absorbée par *Robert Guiscard* ; c'est sur cette tragédie qu'il concentre toutes ses forces. Avec une ambition grandie par la vue de la royauté littéraire de Gœthe, il rêve d'étonner l'Allemagne et d'arracher la couronne du front de l'auteur d'*Iphigénie*. Insensible aux charmes de la fille de Wieland, il refuse de se livrer au vieux poète qui le comble de prévenances ; il s'enferme, s'enfonce dans son œuvre, et c'est à grand' peine que l'auteur d'*Obéron* peut lui arracher la lecture de quelques fragments. L'enthousiasme que Wieland manifeste pour l'ouvrage grandiose qui va naître ne déride qu'un instant ce front soucieux, courbé sous le poids gigantesque qu'il essaie de soulever.

Il se retire à Leipzig, et, là encore, c'est son *Robert Guiscard* qui l'occupe. Il prend des lecons de déclamation; car, bien déclamée, sa tragédie produirait un effet extraordinaire. L'article élogieux du journal de Kotzebue sur *Les Schroffenstein* le laisse froid. Il veut produire autre chose que cette *misérable paperasse*. Mais, si l'idéal a grandi, Kleist se rend de plus en plus compte des difficultés qu'il faudra vaincre pour l'atteindre. Arrivera-t-il jamais à achever cette œuvre qu'il détruit et refait sans cesse ? Une mélancolie profonde l'envahit. Il songe à se donner la mort; et Pfuel, pour l'arracher à ses idées noires, doit l'emmener en Suisse et à Milan. Mais le feu couve sous la cendre; il se réveille, terrible, à Genève (octobre 1803). Kleist écrit à sa sœur une lettre désespérée (1) où il lui déclare que, à bout de forces, il renonce à cette œuvre qu'il a rêvée, à laquelle il a consacré cinq cents jours consécutifs, la plupart d'entre eux avec leurs nuits, et dont il aurait payé l'achèvement avec son sang. Pfuel l'entraîne à Paris, de plus en plus hanté par ses idées de suicide. C'est là que Kleist lui échappe, brûle son *Robert Guiscard* et toutes ses notes, et s'enfuit vers le nord où il veut prendre du service dans l'armée française, prête à opérer une descente en Angleterre, pour trouver ainsi la mort glorieuse des combats. Nous savons ce qui suivit. Kleist fut renvoyé en Allemagne. Après une terrible maladie de cinq mois à Mayence, nous le retrouvons à Potsdam (juin 1804) aussi sombre que jamais (2). Son œuvre ne devait jamais voir le jour, du moins en entier.

L'histoire de cette tragédie n'était pourtant pas finie. A Kœnigsberg, pendant sa captivité en France, il ne semble pas s'en être occupé. C'est à *Penthésilée* qu'il consacre son temps. Mais en 1807, au moment où, avec Müller, il publie le *Phœbus*, nous le voyons se livrer au travail avec ardeur, produire du nouveau, retoucher les productions anciennes ; il est possible qu'à ce moment il ait songé à reprendre *Robert Guiscard* et que même il ait réalisé en partie son projet. Car Müller en annonça la publication, et le début de la pièce,

---

(1) V. p. 110.

(2) V. p. 111 et 112.

le seul fragment qui nous soit resté, parut dans un des numéros de la Revue (1), soit que cette partie de l'œuvre eût échappé à l'auto-da-fé de Paris, soit que Kleist l'eût reconstituée en s'aidant de sa prodigieuse mémoire et en se bornant à quelques retouches ; mais bientôt il renonça définitivement à cette œuvre, qui avait été le rêve de sa vie. Quoi qu'il en soit, nous ne possédons que la première partie du premier acte. En voici l'analyse.

Au moment où la toile se lève, la scène représente le camp des Normands devant Constantinople. Au milieu, sur un tertre, la tente de Guiscard qui assiège la ville pour faire valoir les droits de sa fille Hélène, veuve de l'empereur de Grèce, chassée par des usurpateurs. Au fond, la flotte. Un groupe de Normands, revêtus de leurs armures, s'avance. La foule, composée de gens de tout âge et de tout sexe, les accompagne. C'est elle qui prend la parole, et se lamente sur les maux causés par la peste. Un vieillard paraît et veut renvoyer, au moins calmer le peuple, quand arrive Hélène, l'impératrice dépossédée, qui est maintenant fiancée à Abélard, neveu de Guiscard. Elle reproche à la foule de venir troubler le sommeil de son père, épuisé par sa lutte contre le fléau. Le vieillard promet qu'elle attendra en silence la venue du prince. Hélène partie, survient un Normand qui, avec beaucoup de précautions, raconte au vieillard et à l'un des guerriers, qu'étant de garde à l'entrée de la tente de Guiscard, il a vu pénétrer son médecin ; que le chef est malade, probablement atteint par le fléau. Sur ces entrefaites paraissent Robert et Abélard, le fils et le neveu de Guiscard. Robert, avec une fougue juvénile, reproche au vieillard de se mettre à la tête d'une sédition. L'apologie que le vieillard fait de sa conduite ne sert qu'à enflammer la colère du jeune prince qui lui ordonne d'emmener la foule. C'est alors qu'Abélard intervient en faveur du peuple, et l'autorise à rester. Abélard est le fils d'un frère aîné de Guiscard, Otto. C'est à lui qu'aurait dû revenir le trône occupé par son oncle. Aussi la querelle s'aggrave-t-elle entre l'héritier dépossédé, et Robert l'héritier présomptif. Sommé d'obéir à l'un des deux princes, le vieillard, tout en louant les vertus

(1) Le numéro d'avril et mai.

d'Abélard, se soumet à Robert. Abélard, vexé, déclare au peuple que Guiscard est malade, peut-être atteint de la peste. Robert, furieux, rentre dans la tente. Tandis que la foule se lamente, Abélard donne au vieillard quelques détails sur la maladie de Guiscard, altéré « à boire les Dardanelles », et qui pourtant ne rêve que l'assaut de Byzance et noue des intrigues avec des traîtres dans la place. Robert reparaît et annonce la prochaine venue de Guiscard qu'un enfant voit s'armer dans sa tente. Guiscard paraît. Le peuple pousse des cris de joie. Guiscard, après avoir adressé à Abélard quelques mots sévères, demande au vieillard, Armin, ce que veut le peuple. Le vieillard déclare que, sans doute, le peuple a un désir à exprimer; mais que ce qui provoque une aussi vive agitation, c'est surtout le bruit que lui-même, Guiscard, le chef bien aimé, serait atteint de la peste. Guiscard répond en riant qu'il est tout au plus indisposé, qu'il n'a pas peur de la peste, et qu'il est de taille à lui résister. Au même moment il est pris d'une faiblesse dont il triomphe, puis il demande à Armin de s'expliquer en deux mots. Celui-ci, après quelque hésitation, déclare que la peste fauche les meilleurs guerriers normands, et que le vœu du peuple est qu'il l'arrache à cette vallée de larmes où règne ce terrible fléau.

Telle est l'analyse du court fragment (1) que nous possédons.

Reportons-nous maintenant à l'histoire, pour déterminer ce que lui doit l'auteur de *Robert Guiscard* et ce qu'il a modifié de ses données, et ensuite pour voir si elle ne nous fournirait pas quelque indication dans la recherche du plan qu'il s'était tracé, du but qu'il s'était proposé.

Robert Guiscard, duc de Pouille et de Calabre, fut l'un des plus vaillants capitaines du XI[e] siècle. Son père, Tancrède de Hauteville, était un pauvre chevalier normand, qui dut élever avec peine sa nombreuse famille, mais qui, dans tous les cas, l'éleva bien ; car la plupart de ses fils se signalèrent par des exploits. Après la mort de

(1) 22 pages de l'édition de Zolling (II, 136-158). Outre le texte donné par le *Phœbus*, nous avons de ce fragment un manuscrit qui passa des papiers de Tieck dans les mains de Köpke et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Berlin. Ce manuscrit est malheureusement incomplet (v. 44-425) et n'est pas écrit de la main de Kleist.

sa première femme, Murielle, qui lui avait donné cinq fils, parmi lesquels Guillaume dit Bras-de-Fer, Drogon et Onfroy, il avait contracté avec Frasende une seconde union qui avait été encore plus féconde; car sept fils et trois filles en avaient été le fruit. Robert Guiscard, celui qui nous occupe en ce moment, était l'aîné des fils de Frasende et naquit vers l'an 1015; le plus jeune, qui joua un grand rôle dans l'Italie méridionale, notamment en Sicile, portait le nom de Roger (1). De bonne heure, les fils de Tancrède durent s'expatrier pour chercher fortune. Guillaume, Drogon et Onfroy avaient déjà jeté dans la Pouille, en profitant des querelles des princes italiens de ce pays, les fondements de la puissance normande, quand arriva Robert. Ce dernier, par sa valeur, gagna tellement le cœur des soldats, qu'après la mort d'Onfroy ils le proclamèrent comte de Pouille au préjudice de ses neveux, parmi lesquels se trouvait cet Abélard dont il est question dans la pièce de Kleist. Comme quelques Normands méconnaissaient son autorité, et prenaient le parti d'Abélard, Robert Guiscard lui enleva les domaines qu'il lui avait concédés et le fit conduire à Constantinople. Dès lors sa puissance s'étend tous les jours. Il prend le titre de duc de Pouille et de Calabre. Tour à tour ennemi, puis allié des papes Nicolas II et Grégoire VII, il triomphe des rébellions intérieures, conquiert la Sicile grâce surtout à son frère Roger, qu'il fait comte de Sicile; et, vainqueur des Sarrasins et des Grecs qui contrarient ses projets, il réunit peu à peu toutes les provinces qui ont formé plus tard le royaume de Naples. Sa fille Hélène est mariée à Constantin Ducas, fils et héritier de Michel VII, empereur d'Orient. Celui-ci ayant été renversé par Nicéphore, que supplante bientôt Alexis, il entreprend une guerre contre l'empire grec et pénètre jusqu'aux environs de Thessalonique. Rappelé par Grégoire VII,

---

(1) Je me sers de la *Biographie Universelle* de Michaud (articles Robert Guiscard et Guillaume Bras-de-Fer), et aussi d'un ouvrage intitulé : *Histoire des conquêtes des Normands en Italie, en Sicile et en Grèce*, par Gauthier d'Arc, Paris, 1830, chez L. de Bure. Ce dernier ouvrage est écrit dans le style prétentieux de l'époque, mais témoigne de lectures approfondies et de recherches consciencieuses. La source de Kleist fut vraisemblablement l'histoire de Guiscard par de Funck, qui parut en 1797, dans les *Heures* de Schiller (Brahm, 3e édit., p. 115).

alors menacé par l'empereur d'Allemagne, il laisse le commandement à son fils Bohémond, doué d'une énergie égale à la sienne, et qui continue ses succès. Robert, après avoir délivré le Saint-Père, revient au secours de son fils, triomphe de nouveau, et il songeait à marcher contre Constantinople, lorsqu'il mourut d'une maladie épidémique ou d'une fièvre causée par une irritation d'entrailles, dans l'île de Céphalonie, à l'âge de 70 ans, le 17 juillet 1085.

Telle est, en quelques mots, la biographie de Robert Guiscard. Ce qu'il a fait nous indiquerait suffisamment ce qu'il fut, si les chroniqueurs ne prenaient pas soin de nous faire connaître son caractère. Le fils d'un pauvre gentilhomme normand arrive à réunir sous sa domination un bon tiers de l'Italie actuelle, sauve le chef de la chrétienté, fait reculer l'empereur d'Allemagne et trembler celui de Constantinople. De pareils résultats ne sauraient avoir été obtenus par un homme ordinaire. On dirait un roman d'aventures ; et, de fait, Robert fut un aventurier, mais un aventurier de génie, doué de qualités supérieures. Beau et solidement bâti, il séduisait par sa grâce et en imposait par sa prestance. Naturellement généreux, il distribuait largement le butin à ses compagnons d'armes. Hardi jusqu'à la témérité, il savait persévérer dans ses desseins avec une énergie dont il donna des preuves dans les sièges de Bari et de Durazzo. Il ne négligeait pas non plus la diplomatie, et c'est sa conduite habile des affaires qui lui valut le nom de Guiscard, lequel, dans le langage normand, signifiait l'habile, l'adroit et même le rusé. Car, ne l'oublions pas tant que nous sommes dans l'histoire, il y a des ombres au tableau. Si Robert était généreux pour le butin, il l'était moins pour les terres qu'il n'accordait qu'avec une extrême parcimonie. Très jaloux de son autorité, il exila ses neveux dès qu'il crut voir en eux des rivaux. Son frère Roger, qui fut dans la suite comme son bras droit, n'eut pas, au début, à se louer de sa conduite. Après ses premiers succès en Sicile, Robert refusa de lui céder la moitié de la Calabre qu'il lui avait promise, et il en résulta entre les deux frères une mésintelligence passagère. En un mot, ce hardi guerrier était en même temps un prince rusé et qui même ne fut pas toujours loyal. Mais, déclarons-le pourtant, la ruse ne fut pas le trait dominant de son caractère. C'est la vaillance qui en constitue le fond,

et c'est grâce à cette qualité, à laquelle il dut ses plus beaux succès, que son image alla grandissant dans la mémoire des peuples qu'il avait étonnés de ses exploits. Le Robert de l'histoire était déjà un personnage de légende. Quoi d'étonnant que la légende se soit emparée de lui pour l'idéaliser à la manière d'un Cid ou d'un Roland ?

C'est de ce personnage idéalisé que Kleist a rêvé de faire le héros d'une tragédie. C'est la mort de ce personnage qui devait en fournir le sujet. *La mort de Robert Guiscard le Normand*, tel est en effet le nom que Wieland, après audition de quelques fragments, donne à la pièce qui nous occupe, et, dans le début que nous possédons, Robert Guiscard nous est représenté déjà comme atteint d'un mal intérieur dont il triomphe encore, mais qui le mine.

Où et comment mourut le Robert Guiscard de l'histoire ? Certains chroniqueurs affirment qu'il mourut d'une fièvre provenant d'une irritation d'entrailles qui s'annonça par une soif ardente, et qu'il mourut après une maladie de six jours (1); d'autres qu'il mourut d'une maladie épidémique (2). Dans tous les cas, il est certain qu'il mourut dans l'île de Céphalonie, et non sous les murs de Constantinople, comme dans la pièce de Kleist ; de plus, les chroniques de Grèce, de France et d'Italie ne parlent pas d'empoisonnement. Mais, d'après les chroniques anglo-normandes, des soupçons planèrent sur Sichelgayte, la seconde femme de Robert (3). Celle-ci, jalouse des succès de Bohémond, né d'un premier lit, aurait tenté d'empoisonner ce prince ; Robert ayant eu connaissance de cette tentative criminelle, Sichelgayte, pour échapper au châtiment qui la menaçait, aurait fait empoisonner son époux lui-même.

Kleist avait-il adopté cette version ? Nous ne le croyons pas. Disons tout de suite, pour n'y plus revenir, que Kleist a donné à Sichelgayte le nom de Cécilia ; qu'il met en scène un fils de

(1) C'est la version qu'adopte Gauthier d'Arc.

(2) C'est la version qu'adopte la *Biographi· Universelle* de Michaud.

(3) Gauthier d'Arc, p. 431 et 432.

Guiscard du nom de Robert, lequel n'est pas signalé dans les chroniques, bien qu'elles nomment plusieurs fils du héros normand ; et qu'enfin Abélard, son neveu, semble avoir passé la plus grande partie de sa vie à Constantinople, et non dans le camp des Normands, ainsi que l'admet notre auteur. Mais on ne saurait le chicaner pour ces vétilles (1) ; tout au plus pourrait-on lui reprocher d'avoir fait mourir, contrairement à l'histoire, son héros sous les murs de Constantinople. Mais n'oublions pas qu'il s'agit d'un personnage presque légendaire, et que les trouvères du moyen-âge ont bien chanté les exploits de Charlemagne devant Jérusalem. Nous verrons tout à l'heure quel but Kleist pouvait bien se proposer en déplaçant le lieu où son héros trouve la mort.

Revenons à la question du genre de mort. Rien, dans le fragment que nous possédons, ne nous autorise à penser que Kleist eût terminé sa pièce par le procédé mélodramatique de l'empoisonnement. Cécilia s'évanouit après le discours du vieillard, et semble ne pouvoir supporter le double poids du malheur public et du malheur particulier. Il y a bien un personnage louche, Abélard, le neveu, aigri par la dépossession dont il a été victime. Fiancé à Hélène, fille de Guiscard, il rêve de reprendre son rang, cherche à profiter du mécontentement de la foule, et pourrait bien vouloir se frayer par la voie du crime un chemin au souverain pouvoir. Mais, encore une fois, l'empoisonnement serait une fin bien banale pour un héros de la taille de Guiscard ; et puis, dans ce cas, nous ne voyons pas pourquoi le poète nous le représenterait comme atteint de la peste. Non, Abélard n'a pas été mis dans la pièce avec la mission d'assassiner son oncle, quelque justes griefs qu'il puisse avoir contre lui. Il est là pour augmenter les difficultés contre lesquelles il se débat, pour le grandir encore par l'énergie qu'il devra déployer vis-à-vis des mécontents ou la magnanimité dont il fera preuve à leur égard ; peut-être aussi, avouons-le, pour augmenter l'horreur de sa mort en faisant naître dans les masses populaires des soupçons de crime du reste injustifiés.

(1) Kleist prend du reste, en général, assez de libertés avec l'histoire.

Représenter un héros supérieur, doué d'une volonté qui s'accroît par les obstacles, le mettre aux prises avec des difficultés sans nombre dont il triomphe malgré la lutte qu'il soutient contre la nature, puis le montrer vaincu par cette nature même, mais par cette nature seule, tel est, selon nous, le but que Kleist s'est proposé. La tragédie, c'était ce duel du génie, de la volonté et de la force brutale, invincible du destin, lequel joue ici, comme dans *Les Schroffenstein*, un rôle important. Robert Guiscard a conquis l'Italie méridionale et la Sicile ; il va faire tomber les murs de Constantinople. Maître de presque toute l'Italie, puisque le pape ne s'est maintenu que par lui, il va poser son pied vainqueur sur cette terre de Grèce qui est encore peuplée des souvenirs glorieux de l'antiquité. Ce fils d'un pauvre gentilhomme normand va faire la loi à Rome et à Athènes. Ce résultat, il l'a obtenu par une bravoure, une ténacité indomptables. Le voilà presque au faîte de la puissance. Mais Guiscard a dépossédé son neveu. Il va peut-être, ainsi que l'indique une note de Kleist, se rendre coupable d'une faute nouvelle, en accédant au désir des traîtres de Constantinople, qui voudraient lui voir prendre la couronne lui-même, à la place d'Hélène pour laquelle il combat, qui devrait être couronnée au nom de ses enfants. Aussi la justice éternelle n'est-elle point satisfaite. La divinité jalouse, comme dans le drame antique, ne saurait du reste pardonner au héros normand ses triomphes qui l'ont placé au-dessus des hommes. Et, du sommet où elle l'a élevé, la fatalité le précipitera dans l'abîme, en chargeant la nature de remettre les choses dans l'ordre. La nature ici, qu'est-ce autre chose que la fatalité vivante et agissante ? Guiscard semble s'élever au-dessus d'elle. Mais elle va lui montrer qu'elle seule est souveraine. Elle a déjà à ses côtés la mort qui guette sa proie. Elle déchaîne sur le héros le plus terrible de ses fléaux, la peste. Guiscard est atteint. Mais Guiscard aime la lutte. Il va lutter contre cette peste qui le dévore, il va refouler les douleurs qui le rongent. Pour rassurer son peuple, il niera l'évidence. Le lion malade sera toujours le lion. Il triomphera des intrigues qui se nouent devant son lit de mort ; il triomphera du découragement de ses sujets. Miné par le mal, il ne verra que le but à atteindre ; dans son délire, il rêvera d'un

assaut gigantesque donné à la gigantesque cité (1). Rien ne pourra dompter son ardeur et sa fougue ; rien, que la nature qui étouffera le lion au milieu de son dernier rugissement.

Il est certain qu'un Robert Guiscard, pris par Kleist au moment où il va couronner son œuvre, vaincu par la nature seule dans ce suprême effort, mais encore grandi par le malheur, et luttant désespérément contre la force aveugle qui le frappe, était un personnage qui devait fortement saisir l'imagination des spectateurs. Il y avait quelque chose de grand, de sublime dans ce héros surnaturel dompté par la nature, quelque chose qui expliquerait les espérances que Kleist concevait au sujet de sa pièce. Mais l'auteur avait d'autres raisons de compter sur un éclatant succès le jour où sa tragédie serait représentée. Et tout d'abord le cadre était des plus grandioses. La scène se passe sous les murs de Constantinople, de cette ville restée debout après l'écroulement du monde ancien, de cette ville où se perpétuaient les souvenirs de Constantin et aussi de cette nation romaine qui avait pendant des siècles tenu le monde sous ses lois. Cette ville qui reste de l'ancien monde est assiégée par les Normands, c'est-à-dire par ce qu'il y a de plus jeune dans le monde nouveau, par des Barbares venus du Nord, et qui, s'imposant tour à tour à Charles le Simple, aux Saxons d'outre-Manche et aux nations dégénérées de l'Italie, n'ont pas encore perdu cette vertu germaine vantée par Tacite. Les derniers des Barbares donnent l'assaut aux derniers des Romains. Embusqués derrière leurs remparts, les descendants corrompus des Scipion et des César essaient une dernière fois de résister aux descendants d'Arminius. D'un côté l'adresse, la diplomatie, la trahison, tout ce qui naît et se développe dans les peuples vieux pour les servir ou les détruire ; de l'autre la vaillance, l'énergie, l'élan, tout ce qui constitue la force des peuples jeunes, force irrésistible dont la peste seule peut entraver l'action. N'y a-t-il pas quelque chose de grand dans ce tableau des hommes du Nord qui ont jusqu'ici écrasé tous ceux du Midi ; mais dont le Midi triomphe pourtant par son climat et ses maladies ?

---

(1) Scène VII : Und einen Hauptsturm ordnet er noch an.

Kleist en effet ne visait pas seulement à peindre un héros, mais bien un peuple, ou plutôt deux peuples, deux civilisations en présence. La preuve en est dans l'importance que prend le personnage « peuple » (*das Volk*) dans le fragment que nous avons conservé de sa pièce. De même qu'au début de l'*Œdipe-roi* le peuple thébain s'adresse à son souverain et le supplie de trouver un remède à ses maux, de même ici nous voyons le peuple normand exprimer des plaintes longtemps contenues, et ce mécontentement de ses sujets est assurément le plus grand obstacle contre lequel Guiscard aura à lutter. Cette invasion de la scène par un peuple entier ne rappelle-t-elle pas les pièces de Shakspeare, et aussi la tragédie de *Tyr et Sidon,* de Jean de Schelandre, où le poète français essayait d'acclimater sur notre scène les procédés du tragique anglais ?

Ainsi un large cadre, l'Orient; dans ce cadre une vie intense, celle d'un peuple du Nord venu pour démolir un colosse chancelant, et ce peuple vaincu par la nature seule; au milieu, un héros d'une grandeur démesurée, luttant à la fois contre les Orientaux, l'Orient, et même contre ses sujets découragés; à côté de cette action principale, la jalousie personnifiée par Abélard, s'appuyant sans doute sur la duplicité légendaire des Grecs, et aussi peut-être sur l'amour, car Hélène, fille de Guiscard, et ancienne impératrice de Grèce, est la fiancée d'Abélard ; une lutte de passions et d'intrigues mêlée à la lutte de deux peuples qui représentent deux mondes ; et cela au milieu des cadavres amoncelés par un facteur inconscient, mais terrible, la peste, agent aveugle de la destinée. N'y a-t-il pas dans cette action de quoi séduire les imaginations les plus vastes, les tempéraments les plus poétiques ?

Toutefois un grand sujet placé dans un beau cadre, même en admettant que Kleist ait espéré le bien traiter, ne justifierait pas suffisamment et l'importance que le poète attachait à sa tragédie, et l'espérance que, grâce à elle, il arracherait la couronne du front de Gœthe, et l'espèce d'acharnement avec lequel il la détruisait et la reconstruisait sans cesse, pour lui donner cette forme parfaite à laquelle il n'atteignit jamais. Ce que nous venons de dire nous met pourtant sur la voie de ce que nous croyons avoir été le but dernier, la pensée entière de Kleist. Il ne s'agissait pas seulement pour lui de

faire une belle œuvre. Il voulait surtout faire une œuvre nouvelle. Faire mieux que les autres ne lui suffisait pas. Il voulait en outre faire autrement.

Nous avons vu que dans la première pièce de Kleist, *Les Schroffenstein*, on sent, fortement marquée, l'influence de Shakspeare. A cet égard cette pièce se rattache à la période de *Sturm-und-Drang*. Mais, depuis cette époque, le goût dramatique avait bien changé. Shakspeare n'était plus le seul maître, et les modèles grecs revendiquaient leur place à côté de lui. Lessing lui-même avait ramené l'attention sur eux en montrant que leurs préceptes avaient été faussement interprétés, leurs exemples mal suivis par les Français. Bientôt, sous la direction des Heyne et des Fréd.-Aug. Wolf, la philologie allemande avait pris ce magnifique essor qui devait la placer, au XIX^e^ siècle, à la tête de l'érudition. Mais ce n'était pas seulement le renouvellement des études classiques qui poussait les esprits du côté de la Grèce. Le public, surtout le public raffiné de Weimar, s'était vite détourné des productions violentes et désordonnées des imitateurs maladroits de Shakspeare. Gœthe avait le premier reconnu que l'agitation n'est pas la vie, et que la vie même ne suffit pas à une production artistique ; qu'il lui faut en outre la beauté ; et il s'était attaché à reproduire dans ses œuvres la perfection calme des modèles antiques. A sa suite, Schiller avait brûlé les dieux de sa jeunesse pour invoquer les divinités helléniques. Il avait maîtrisé son génie débordant, et tout récemment il venait d'écrire sa *Fiancée de Messine*, calquée sur le drame grec. Les fortes têtes du romantisme, les frères Schlegel, n'échappaient point à cette tendance qui ramenait les esprits vers l'antiquité. Frédéric Schlegel avait débuté par de solides études sur la poésie hellénique. Son frère Guillaume venait de tirer d'Euripide son drame d'*Ion* (1803), faible imitation de l'*Iphigénie* de Gœthe.

Mais, si la littérature allemande avait gagné en beauté à ce retour aux sources grecques, elle avait perdu beaucoup de son mouvement et de sa vie. Les productions de la nouvelle manière de Gœthe, *Iphigénie*, *Le Tasse*, surtout *La Fille Naturelle*, même son roman de *Wilhelm Meister*, même son épopée, se mouvaient avec une lenteur dont Kleist ne pouvait pas s'accommoder. De plus, cet hellénisme était forcé-

ment bâtard. Il est impossible à des modernes de faire de l'antique. Gœthe et tous ceux qui l'imitaient introduisaient forcément dans leurs œuvres des sentiments, des aspirations, en général des éléments modernes. Les romantiques, qui se réclamaient de Gœthe, allaient encore plus loin que lui dans cette fusion d'éléments divers. Gœthe enfermait dans un cadre hellénique sa psychologie et sa philosophie. Les romantiques voulaient une poésie qui embrassât tout, non seulement la philosophie moderne, représentée pour eux par Schelling, mais encore la religion, le romanisme, le Moyen-Age, l'histoire, la physique, tout enfin. Cette poésie universelle était pour eux la poésie de l'avenir.

En présence de ce chaos de tendances contradictoires, Kleist eut une vue plus simple de la poésie, et particulièrement de la poésie dramatique. D'une part, son attention était attirée sur les productions grecques par le mouvement qu'il voyait se produire à ses côtés. Il trouvait chez Eschyle, chez Sophocle, une élévation, une noblesse, une pureté de formes qu'il devait reconnaître aussi bien que Gœthe. Mais, d'autre part, la froideur des œuvres issues de ce mouvement devait faire naître en lui l'idée que cette manière d'imiter n'était pas la bonne. En somme, quel est l'élément fondamental d'un drame ? N'est-ce pas l'action ? Puisque, après tout, on ne pouvait faire du grec, et qu'il fallait fondre ensemble plusieurs éléments, n'était-il pas naturel de compléter les Grecs par Shakspeare, le génie le plus vivant qu'il y ait eu ? On aurait ainsi un drame tout ensemble correct et animé qui ne satisferait pas seulement les délicats, comme le drame de Gœthe, mais qui agirait aussi sur la foule. Gœthe avait élevé la tragédie allemande à une hauteur où le peuple ne pouvait plus la suivre et où elle s'était étiolée (1). Il fallait lui infuser un sang nouveau, jeune, vigoureux, en revenant à ce Shakspeare qu'il aurait fallu corriger, et non délaisser.

---

(1) Il est vrai qu'il y avait Schiller. Mais, d'une part, Kleist, profondément réaliste, ne devait pas admirer sans réserve les productions idéalistes de Schiller, bien qu'il les appréciât et même les imitât en partie (dans *Les Schroffenstein*, Sylvestre est un idéaliste, les personnages généralisent leurs pensées) ; d'autre part, les romantiques rabaissaient Schiller et élevaient Gœthe aux nues. C'est donc lui qu'il s'agissait de détrôner.

En maintenant Shakspeare à côté de Sophocle, en les complétant l'un par l'autre, en empruntant au premier son mouvement, et au second sa beauté dramatique, Kleist visait à créer une poésie nouvelle, noble et populaire à la fois, et il n'était pas absurde de croire que, le jour où il l'aurait créée, il enlèverait la couronne du front de Gœthe. C'est ce qu'il a, mais en vain, essayé de faire dans son *Robert Guiscard.*

Le vieux Wieland n'avait pas tort de dire, après l'audition de la pièce de Kleist, qu'on y trouvait réunis les génies d'Eschyle, de Sophocle et de Shakspeare. Bien que nous ne disposions que d'un court fragment, il nous est permis de dire qu'il ne s'est pas trompé. Il est même aisé de discerner les éléments grecs et shakspeariens.

En effet, le cadre est grec. Nous sommes à Constantinople. Cette idée du destin, qui domine l'action et punit en Guiscard une faute ancienne et une prospérité trop grande, est une idée antique. Cette peste par laquelle le destin se manifeste est un souvenir d'*Œdipe-roi*. D'autre part, ce peuple normand qui prend la parole, c'est, en même temps que le chœur antique, ce peuple qui joue un si grand rôle dans certaines pièces de Shakspeare. Il en est de même pour les personnages. Hélène a la noblesse et la réserve des héroïnes grecques. Guiscard est un vrai souverain, ferme et modéré, maître de lui comme des autres. Le vieillard lui-même, un rôle qui, à certains égards, rappelle celui de Kottwiz dans *Le Prince de Hombourg*, ne fait pas mauvaise figure à côté du grand-prêtre d'*Œdipe-roi*, qui s'acquitte d'une fonction analogue. Par contre, Robert a l'emportement des personnages de la période de *Sturm-und-Drang;* Abélard est un traître à la Shakspeare ; la scène est remplie de guerriers, de soldats, de gens de tout sexe et de tout âge qui s'y agitent et y maintiennent le mouvement.

Cette fusion des deux éléments, grec et shakspearien, se retrouve dans le style, tantôt élevé, serein pour ainsi dire, se déroulant avec une ampleur épique qui rappelle Homère, Eschyle, les modèles grecs en général, tantôt rapide, heurté, familier même comme celui du tragique anglais. Lorsque Guiscard taxe de folle (sc. x) l'idée qu'il peut être atteint de la peste, le vieillard lui répond avec

noblesse : « O toi, prince chéri, ta parole sereine nous redonne une vie à laquelle nous avions renoncé. S'il pouvait ne pas y avoir de fosse qui dût te couvrir ! Si tu pouvais être immortel, ô prince, immortel, immortel comme tes actions ! » Il n'est pas jusqu'à ces grands mots qu'Euripide reproche à Eschyle dans *Les Grenouilles*, qu'on ne retrouve dans *Robert Guiscard*. Voici comment (sc. IX) l'enfant raconte qu'il voit Guiscard s'habiller : « Il entoure sa haute poitrine de la cotte d'armes, sa large paire-d'épaules (1) de la chaînette-de-grâce. Sur sa tête qui-ressemble-à-une-vaste-voûte il fixe avec force l'aigrette-de-son-casque qui-s'agite-avec-fierté-et-noblesse. » La description que le vieillard fait de la peste (sc. X) rappelle, par sa grandeur, quoique avec d'autres métaphores, celle du grand-prêtre d'*Œdipe-roi :* « Ton peuple est empoisonné, incapable désormais d'action, et chaque jour, comme les sapins sous la tempête, tombent dans la poussière les têtes de tes fidèles. L'homme abattu ne peut plus se relever, et l'endroit où il tombe est son tombeau. »

Mais tandis que Sophocle, soit dans les paroles du grand-prêtre, soit dans celles du premier chœur, représente surtout le spectacle majestueusement lugubre des cadavres entassés, et peint les femmes thébaines dans l'attitude résignée des *Suppliantes*, en un mot donne à son tableau une attitude calme, Kleist décrit moins la mort que la lutte contre la mort. Les mourants affolés font des efforts inouïs pour se relever. Ils « grincent des dents contre Dieu et contre les hommes, exhalant leur fureur contre l'ami, le frère, le père, la mère, les enfants, la fiancée même qui les approche. » Ils ne courbent pas la tête, comme des anciens, sous la puissance inéluctable de la Destinée ; ils se révoltent, comme des modernes, contre la force qui les frappe injustement. Même violence shakspearienne dans les métaphores. Le grand-prêtre d'*Œdipe-roi* demande simplement au prince de trouver un remède et un adoucissement aux maux de la cité. Le peuple de *Robert Guiscard* (sc. I) se compare à une mer écumante et Guiscard à un rocher qu'elle bat, qu'il s'agit d'ébranler, et qu'il

---

(1) Nous réunissons par un trait d'union les différents mots qui traduisent un seul mot allemand.

charge les guerriers de foudroyer. Si certains passages nous offrent une rhétorique sonore (1) qui rappelle les modèles grecs, d'autres sont écrit avec cette familiarité dont ne s'effarouche pas le réalisme du poète anglais. Robert, réprimandant le vieillard (sc. VI), lui dira que « toute sa sagesse réside dans ses cheveux. » A côté des grands mots eschyléens, nous trouvons le mot familier de *traun* (pour sûr).

Ainsi, pour la forme comme pour le fond, on sent le désir qu'avait Kleist de fondre ensemble le moderne et l'antique, Shakspeare et Sophocle. Il est regrettable que nous n'ayons qu'une partie minime de l'œuvre qu'il rêvait. Car elle aurait certainement été puissante. Mais nous nous expliquons pourquoi il ne put la mener à bonne fin. Kleist était un génie essentiellement moderne. Son tempérament shakspearien se sentait mal à l'aise dans le cadre antique. Il visait à la beauté artistique, lui aussi, et la preuve en est fournie par le soin avec lequel il retouchait ses œuvres. Mais cette beauté, il la trouvait dans le mouvement et la passion. Il allait y revenir dans sa *Penthésilée.*

---

(1) *Rhetoriska klang.* August Stjernstedt. *Om Heinrich von Kleist och hans poesi.* Upsala, 1869, p. 33.

## CHAPITRE III

*PENTHÉSILÉE*

---

*Penthésilée* est, chronologiquement, la seconde pièce de Kleist, puisque *Robert Guiscard* ne fut jamais achevé, et que le début seul nous en est parvenu. C'est à Kœnigsberg, en 1806, que Kleist commença à écrire *Penthésilée* ; mais il ne put l'y achever ; la maladie et les événements politiques l'en empêchèrent. Il travailla surtout à cette pièce pendant la captivité qu'on lui fit subir en France, au Fort de Joux et à Châlons-sur-Marne (1807). Toutefois ce n'est qu'à Dresde, où il vint se fixer vers le mois d'août 1807, qu'il trouva le loisir suffisant pour l'achever. Nous savons en outre (1) qu'il en fit paraître un fragment organique, se bornant aux principales scènes (2), dans le premier numéro du *Phœbus,* en janvier 1808 ; que ce numéro ayant été envoyé à Gœthe par l'auteur, Gœthe ne put dissimuler l'horreur que lui inspirait une pièce aussi étrange ; que cette horreur fut partagée par de nombreux lecteurs, et notamment par Gentz ; et que le jugement défavorable porté par Gœthe fut, avec l'insuccès de *La Cruche cassée* sur le théâtre de Weimar, dû en partie aux modifications introduites par Gœthe

---

(1) V. plus haut, chap. XI de la Première Partie.

(2) La fin pourtant ne s'y trouvait pas ; on pouvait seulement la pressentir.

dans la marche de la comédie, la cause de la rupture des deux poètes. Dans la même année 1808, *Penthésilée* fut imprimée (à Dresde chez Gärtner, et à Tubingue chez Cotta), avec des changements qui tendaient surtout à resserrer les phrases et le style, et qui montrent avec quel soin Kleist revoyait ses productions (1).

Donnons d'abord une analyse de la pièce. Nous chercherons ensuite à déterminer, et l'originalité de Kleist, et le caractère de l'œuvre.

Penthésilée, qui porte tout le poids de l'action, est la reine des Amazones, c'est-à-dire d'une peuplade de femmes guerrières établie dans les vallées du Caucase. Penthésilée raconte elle-même à Achille (sc. xv) l'origine des Amazones. Dans les lieux qu'elles occupent vivait jadis une tribu scythe. Un roi d'Ethiopie en détruisit un jour tous les êtres mâles, et força les femmes à partager la couche de ses soldats, qui s'établirent dans le pays. Mais les femmes scythes, en une nuit, égorgèrent les époux qu'on leur imposait, et la reine Tanaïs fonda un royaume de femmes se gouvernant elles-mêmes. Pour bien montrer qu'elles entendaient désormais ne compter que sur elles-mêmes et leurs bras pour se défendre, les *filles de Mars*, imitant l'exemple de leur reine, se coupèrent le sein droit afin de tirer de l'arc avec plus d'aisance. Mais, ainsi que le fait judicieusement observer Achille, une race de femmes, si elle peut se gouverner et se défendre seule, ne saurait se perpétuer sans le concours des hommes. Aussi, quand la reine veut combler les vides faits par la mort, elle convoque ses femmes à Thémiscyra, sa capitale, et la prêtresse de Diane, se rendant dans le temple de Mars, indique aux Amazones quel est le peuple chez lequel le dieu veut qu'elles prennent leurs époux pour le remplacer. Alors l'expédition commence. Les hommes nubiles sont enlevés violemment, conduits à la fête des roses ; après quelques mois, quand la cohabitation a porté ses fruits, ils sont renvoyés dans leur patrie. Or, l'année où se passe la pièce, Mars a désigné les Grecs comme ses représentants,

---

(1) Nous avons de plus une rédaction antérieure, avec des variantes, dans le manuscrit d'un copiste que possède aujourd'hui la Bibliothèque royale de Berlin.

à la grande joie des Amazones. Otrère, reine des guerrières et mère de Penthésilée, a recommandé à sa fille, en mourant, de triompher d'Achille et d'en faire son époux. L'armée des Amazones est partie dans la direction de Troie et est arrivée près des deux peuples en guerre, lesquels ignorent au secours de qui elle vient. C'est à ce moment que commence la pièce.

Le drame, qui a la longueur d'une pièce ordinaire, est divisé en vingt-quatre scènes, l'action qui le constitue ne comportant pas d'arrêt, ni même de changement de lieux, car elle se passe tout entière dans la plaine (1) qui s'étend devant Troie, à une certaine distance du camp des Grecs (2). Le nombre des personnages est restreint. Il comprend, du côté des Amazones, Penthésilée, la reine, Prothoé, sa fidèle amie, Méroé, Astérie, autres princesses amazones, et la grande-prêtresse de Diane; du côté des Grecs, Achille, Ulysse, Diomède et Antiloque ; en outre, des personnages secondaires, des prêtresses, des jeunes filles, une colonelle, une capitaine amazone, un capitaine grec, des Grecs et des Amazones. Du reste, toute l'attention se concentre sur Achille et Penthésilée, sur cette dernière surtout.

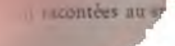
Dans la scène I, Ulysse et Diomède expliquent à Antiloque, envoyé par Agamemnon pour rappeler les Grecs, ce qui s'est passé depuis qu'ils sont partis du camp à la rencontre des Amazones. Penthésilée a chassé devant elle, successivement, les Troyens, les Grecs, puis les Grecs et les Troyens ensemble ; on ignore à qui elle en veut ; dans l'entrevue qu'ils ont eue avec elle, elle a tout le temps attaché ses regards sur Achille et dit à sa compagne qu'Otrère, sa mère, n'avait jamais rencontré un pareil homme ; dans la lutte qui a suivi, elle l'a sauvé des coups du troyen Déiphobe ; on ne sait si elle éprouve de la haine ou de l'amour pour le fils de Pélée ; en somme,

(1) Il faut admettre, il est vrai, que c'est en différents endroits de cette plaine.

(2) Remarquons que la représentation offrirait quelque difficulté. Bien que les diverses rencontres d'Achille et de Penthésilée soient racontées, il faudrait, pour représenter la scène XX, un espace assez vaste pour contenir des chars armés de faux et des éléphants; assez d'argent pour se procurer ces quadrupèdes énormes, et assez de patience pour dresser des chiens hurlant à point nommé.

ils sont fatigués de cette lutte étrange dont ils ne voient pas le but et qui les détourne du véritable objet de la guerre, la prise de Troie; Achille au contraire ne veut pas entendre parler de retraite jusqu'à ce qu'il ait fait tomber de son cheval, en la tirant par ses cheveux soyeux, la redoutable guerrière. Sur ces entrefaites, on annonce qu'Achille est entre les mains des Amazones, qu'il a été coupé du reste de l'armée; que Penthésilée, montée sur un cheval rapide comme la foudre, a suivi férocement son char, escaladant les rochers les plus abrupts, semblable à une panthère. Mais tout à coup, un Myrmidon s'écrie (1) qu'on voit le char d'Achille rouler à toute vitesse vers le camp des Grecs, le rusé conducteur déjouer la poursuite furieuse des femmes qui tombent les unes sur les autres, et Penthésilée la première. Quelques secondes s'écoulent, et Achille arrive au campement des Grecs avec son attelage fumant. On s'empresse autour du héros ; on panse une légère blessure qu'il s'est faite ; puis Diomède et Ulysse exposent la mission dont est chargé Antiloque. Mais Achille ne les écoute pas. Il est obsédé par l'amour que Penthésilée lui inspire, amour qu'il sent partagé. Ces traits qu'elle lui décoche, dit-il, sont des messagers qui expriment ses vœux. Comme on lui répète les ordres d'Agamemnon, il déclare qu'il ne s'y conformera pas, et demande un cheval pour recommencer la lutte contre les Amazones, dont on annonce l'approche. On voit en effet arriver sur la scène (sc. v), laissée vide par le départ des Grecs, Penthésilée et sa suite, Penthésilée, dévorée par un amour plus ardent encore que celui d'Achille, et déjà hors d'elle-même. C'est en vain que la fidèle Prothoé lui conseille de retourner à Thémiscyra avec les prisonniers qu'on a faits. Penthésilée écoute les conseils d'Astérie, qui ne respire que batailles, et prend ses dispositions pour le combat. Aucune Amazone ne doit toucher Achille, qu'elle se réserve de dompter elle-même; puis, à la tête de ses troupes, elle part pour recommencer la lutte.

A cette scène violente, où se déploie toute [illegible] guerrière et



(1) Les diverses rencontres [illegible] racontées au [illegible]
personnages de la pièce, placés [illegible]

amoureuse de Penthésilée, en succède une autre plus calme (sc. VI) qui nous repose. Les prêtresses de Diane, sur l'ordre de Penthésilée, préparent la fête des roses. Des jeunes filles tressent des guirlandes, tandis que quelques Amazones essaient de rassurer les prisonniers grecs, étonnés d'apprendre que ces préparatifs sont faits pour eux. Mais la lutte a repris. Une capitaine amazone annonce que Penthésilée s'est élancée contre Achille à la tête de ses femmes. Bientôt une colonelle apprend aux prêtresses que, dans la rencontre qui a eu lieu entre Achille et Penthésilée, les lances se sont brisées ; que Penthésilée a été désarçonnée, mais qu'Achille, au lieu de profiter de sa victoire, est descendu de son cheval et a relevé la reine dans ses bras en donnant des signes d'une vive douleur ; que, vu les ordres donnés par Penthésilée, on n'a pas osé frapper Achille ; qu'on ramène la reine, mais qu'il la poursuit.

Penthésilée paraît en effet conduite par Prothoé et prononce des paroles incohérentes. Tantôt elle parle de lâcher ses chiens sur Achille (1) ; tantôt, à la vue des guirlandes de roses, de se laisser massacrer par lui. C'est en vain que Prothoé essaie de la ramener à la raison. Elle ne veut pas se sauver. Elle voudrait, pour s'élever jusqu'au soleil qui paraît être, dans son imagination surexcitée, l'emblème de celui qu'elle aime, entasser l'Ida sur l'Ossa. Après avoir donné des marques nombreuses de folie, elle s'évanouit. Malgré les Amazones qui effleurent ses joues de leurs flèches, Achille arrive suivi de ses Myrmidons, et essaie de calmer les guerrières par de douces paroles. Diomède, qui survient, veut emmener Penthésilée prisonnière. Mais Achille, furieux, s'y oppose, l'envoie ainsi qu'Ulysse poursuivre l'armée des Amazones, et demeure avec Prothoé auprès de Penthésilée, toujours évanouie. Prothoé en profite pour expliquer à Achille que si Penthésilée est dans cet état, c'est qu'elle ne peut supporter l'idée d'être tombée sous ses coups ; qu'il est nécessaire de lui donner le change à son réveil. Achille fait éloigner son escorte, et se cache lui-même derrière un chêne.

Penthésilée s'éveille et raconte qu'elle a fait un mauvais rêve ;

(1) Kleist prépare ici le dénouement.

qu'il lui semblait qu'Achille la renversait de sa lance, puis l'emportait triomphant dans sa tente. La première partie de ce rêve n'est en fait que le souvenir de la réalité. Elle se retourne et voit Achille. Ce rêve était donc la vérité ! Prothoé lui déclare que rien n'est plus faux. Aidée d'Achille, qui se prête à la tromperie, elle fait croire à la reine qu'Achille a été désarçonné en même temps qu'elle, et que, pendant les quelques minutes où elle a perdu connaissance, il a été désarmé et fait prisonnier. Alors Penthésilée s'abandonne à une joie aussi folle que son désespoir de tout à l'heure ; elle ne rêve que triomphe, fête des roses, amour. Elle veut que Prothoé lui amène aussitôt Lycaon, le jeune Arcadien qu'elle a vaincu ; puis, trouvant des roses sur le sol, elle tresse la couronne de Lycaon, tandis que Prothoé, qui tient à prolonger l'illusion de sa reine, tresse celle d'Achille, et que les jeunes filles, sur son ordre, entonnent le chant de victoire.

Alors commence (sc. xv) entre Achille et Penthésilée le duo d'amour qui est la scène la plus étendue de la pièce. Penthésilée fait mettre Achille à ses pieds, l'entoure de guirlandes, lui déclare qu'elle n'en voulait point à ses jours quand elle a triomphé de lui ; elle compte le conduire à Thémiscyra pour l'épouser. Puis elle lui raconte la fondation du royaume des Amazones, la manière dont elles conquièrent des époux ; et comment c'est pour obéir à sa mère que, contrairement à la coutume qui veut qu'une Amazone prenne pour mari l'adversaire que Mars lui désigne dans la mêlée, elle s'est, dès le début de l'expédition, proposé le fils de Pélée comme celui qu'elle devait vaincre ; comment, lorsqu'elle l'a aperçu, elle a été éblouie par sa vue, enflammée par l'amour, et a résolu de le dompter ou de mourir. Mais ce dialogue est interrompu par le bruit des armes. C'est Méroé qui, repoussant les Grecs, vient délivrer la reine. Achille doit déclarer la vérité à Penthésilée ; elle est sa prisonnière par le sort des armes, bien qu'il soit son esclave par la puissance de l'amour. Il essaie de l'emmener avec lui pour la faire reine de Phthie, tandis que Penthésilée le supplie de la suivre à Thémiscyra, au temple de Diane. Mais Méroé arrive, et Ulysse emmène Achille.

Penthésilée, restée seule avec ses compagnes victorieuses, maudit

leur victoire et s'attire des reproches de la grande-prêtresse. L'abattement succède au désespoir quand paraît (sc. xx) un héraut envoyé par Achille, pour déclarer à Penthésilée qu'il la provoque à un combat singulier. L'intention d'Achille est de se faire battre dans cette rencontre, puisque c'est là le seul moyen d'obtenir celle qu'il aime. Mais la reine se méprend sur ses intentions ; elle croit qu'Achille, qui se sait plus fort, la provoque uniquement par raillerie, et pour la vaincre une seconde fois. Une colère furieuse s'empare d'elle. Elle fait amener ses chiens, ses éléphants, ses chars à faux, et, malgré ses compagnes, elle s'élance dans la direction des Grecs avec ce redoutable appareil de guerre, après avoir menacé de l'arc Prothoé qui veut la retenir. De leur côté Diomède, puis Ulysse essaient en vain d'arrêter Achille qui a dévoilé son plan au premier. Le héraut annonce que Penthésilée a accepté la provocation et s'avance avec ses éléphants et ses chiens. Ils sont apprivoisés, pense Achille, et doux comme leur maîtresse ; et il échappe à Ulysse qui voudrait le bâillonner. Au même moment (sc. xxii), la grande-prêtresse parle de tendre des pièges pour arrêter la marche féroce de Penthésilée. Mais il est déjà trop tard. Les deux fous se sont rencontrés. Méroé vient raconter l'horrible assassinat d'Achille par la reine, les hésitations du héros grec à la vue de la meute féroce des chiens ; comment Penthésilée l'a atteint d'une flèche au cou, puis a lancé ses chiens contre lui, et, sourde aux prières du malheureux, lui a arraché son armure, a livré ses membres à leur voracité, et, vraie chienne elle-même, s'est associée à leurs morsures, déchirant celui qui voulait se donner à elle. Un frisson d'horreur parcourt les rangs des Amazones, tandis que la grande-prêtresse s'étonne d'une sauvagerie que rien jusqu'ici n'aurait fait prévoir chez la reine. On voit arriver le cadavre d'Achille couvert d'un drap rouge, et Penthésilée, la bouche et les mains ensanglantées, muette, comme idiote. L'horreur qu'elle inspire se change peu à peu en pitié quand on la voit essuyer sa flèche d'un mouvement machinal, et une grosse larme rouler dans ses yeux. On la fait asseoir, et de l'eau fraîche la ramène à la conscience d'elle-même. Toutefois la folie n'a pas disparu ; la reine se croit dans l'Elysée, se déclare bienheureuse. Il lui semble qu'elle a conquis l'objet de ses vœux. On veut emporter

le cadavre d'Achille ; mais Penthésilée l'aperçoit, et demande, pour la sacrifier à sa vengeance, quelle est celle de ses femmes qui a ainsi défiguré son amant. Elle apprend avec horreur ce qui s'est passé, et qu'elle seule est coupable d'une pareille barbarie. « Déchiré, dit-elle, je voulais seulement l'embrasser. J'ai seulement mal prononcé (1). » Comme on prévoit une résolution funeste, on lui enlève ses armes. Mais la reine se donne la mort par la seule force de sa volonté (2). « Elle a succombé, dit Prothoé en guise d'oraison funèbre, parce qu'elle fleurissait avec trop de fierté et de vigueur. Le chêne mort tient bon dans la tempête. Mais elle renverse avec fracas le chêne bien portant, parce qu'elle a prise dans sa couronne. »

On voit par cette analyse que Penthésilée est bien le personnage principal de la pièce, celui qui méritait de lui donner son nom. Cherchons maintenant à déterminer les sources auxquelles Kleist peut avoir puisé, et, par suite, à fixer la part d'originalité qui lui revient.

Un certain nombre d'auteurs anciens, poètes ou historiens, nous parlent des Amazones ; les seconds se nommant Hérodote et Diodore de Sicile, il va sans dire que leurs récits ne contiennent pas moins de légendes que ceux des premiers. Ils distinguent deux sortes d'Amazones, les Occidentales ou Africaines, et les Orientales ou Asiatiques, celles dont il s'agit ici et qui seules doivent nous occuper. Ces dernières habitaient, nous dit la tradition, un pays voisin du Caucase, mais qui, par suite des conquêtes ou des déplacements des Amazones, nous est donné avec des limites singulièrement flottantes, puisque, si les bords du Thermodon, en Cappadoce, paraissent avoir été le siège principal de leur empire, on parle d'elles comme ayant habité ou parcouru à diverses époques tous les pays qui bordent l'Euxin. Quoi qu'il en soit, et des succès qu'elles auraient remportés, et de l'époque où elles auraient vécu, et du caractère religieux que

---

(1) Cette singulière erreur de prononciation, qui est tout simplement du mauvais goût, et sur laquelle Penthésilée insiste d'une façon repoussante, n'est possible qu'en allemand : Küsse (pron. Kisse), Bisse.

(2) A remarquer la manière étrange dont elle se forge un poignard moral.

quelques-uns leur attribuent (1), voici les traits principaux qui les caractérisent d'après la tradition : Ce sont des femmes guerrières qui ont pris les armes pour venger la mort de leurs époux. Elles se coupent la mamelle droite pour mieux tirer de l'arc (de là leur nom d'Amazones, d'après les Grecs) (2) ; elles vont à cheval au combat, et se couvrent surtout de peaux de bêtes tuées à la chasse ; elles s'administrent elles-mêmes ; pour perpétuer leur race, elles forcent les hommes des peuples voisins à contracter avec elles des unions passagères ; leurs dieux principaux sont Mars et Diane. On voit que l'ensemble de ces données a été conservé par le poète allemand.

Recherchons maintenant la source ou les sources de la tragédie de Kleist. Cette question est toujours difficile avec lui parce que, en vrai poète, il dispose librement des matériaux que lui fournit la tradition ou l'histoire. M. Erich Schmidt (3) en indique une en se fondant sur une épigramme de Kleist (4) où le poète, parlant de Penthésilée, cite Héphestion. Kleist aurait eu entre les mains le *Gründliches Lexicon Mythologicum* de Benjamin Hederich (1724). Là se trouve, au sujet de Penthésilée, une version donnée par Tellès seul, à savoir qu'elle aurait tué Achille, et l'autorité citée l'est sous la forme suivante : Ptol. Hephæst. Il s'agit de Ptolémée Chennus, fils d'Héphestion. Kleist a cru que Ptolémée était le prénom d'Héphestion ou qu'Héphestion était une seconde autorité. Cette hypothèse de M. Erich Schmidt est d'autant plus vraisemblable que, dans la pièce de Kleist, Achille est, contrairement à la tradition, tué par Penthésilée ainsi que l'indique le dictionnaire dont nous parlons.

Mais, si telle a été l'une, peut-être la première des sources de Kleist, nous ne croyons pas que ç'ait été la seule. Sans doute il n'a pas relu Homère pour écrire sa pièce. Car il aurait vraisemblablement

---

(1) Les Amazones auraient été des hiérodoules consacrées au culte d'Artémis V. Michaud, *Biog. Univ.*, art. *Amazones*.

(2) ἀ privatif et μαζός, mamelle. Cette étymologie est reproduite par Kleist (sc. xv) : « die Amazonen oder Busenlosen ».

(3) *Heinrich von Kleist, Ein erweiteter Vortrag-Oesterreichische Rundschau*, Wien, 1883, p. 137.

(4) A, 12 (Zolling, I, p. 31).

donné à son Ulysse, qui ne diffère presque pas des autres chefs grecs, des traits plus marqués qui rappelassent mieux l'artificieux personnage de la tradition. Mais pas n'était besoin, pour composer une tragédie où l'intérêt devait se concentrer sur l'Amazone et sur Achille, sur la première surtout, de relire un auteur qui ne parle que deux fois en passant des Amazones (1). Du reste, non-seulement le style de la pièce, mais aussi certains détails jetés çà et là, montrent que Kleist avait conservé, de ses lectures antérieures d'Homère, des souvenirs assez précis.

En revanche, il dut consulter, sommairement si l'on veut, quelques-unes des autorités indiquées par le lexique de Hederich. Car un passage de *Catherine d'Heilbronn* (acte II, sc. VI), où il fait allusion à un fait rapporté par Quinte-Curce, nous montre qu'il avait étudié l'ensemble de la légende des Amazones. Quintus de Smyrne est une source qu'il a sûrement connue, et rien n'empêche même de supposer que c'est la lecture du poète grec qui, lui ayant donné l'idée d'une tragédie possible, l'a amené à consulter le dictionnaire de Hederich.

Quintus de Smyrne, qui vivait dans l'un des premiers siècles après J.-C., est un poète de réel mérite qui s'est proposé de continuer l'Iliade et a raconté la dernière année de la guerre de Troie. Aussi son ouvrage a-t-il été nommé *Posthomericum*. C'est dans le premier chant de son poème qu'il est parlé de Penthésilée et des Amazones. Poussée par le désir de se signaler dans les combats et aussi d'expier le meurtre involontaire d'une sœur, Penthésilée vient porter secours aux Troyens contre les Grecs. L'aspect de cette fille de Mars respire tout ensemble la majesté, la grâce et la pudeur. Dès le lendemain de son arrivée, elle conduit les Troyens au combat. Semblable à une lionne (v. 315) ou à une panthère (v. 480) (2), elle fait parmi les Grecs de nombreuses victimes, jusqu'au moment où elle tombe

---

(1) *Iliade*, chants III et VI. Homère se sert, pour les caractériser, du mot d'ἀντιάνειραι, c'est-à-dire qui valent des hommes.

(2) Kleist a conservé ces comparaisons ; mais il a ajouté la hyène (sc. II) et la chienne (sc. XXIII).

sous les coups d'Achille. Le héros grec victorieux, après quelques invectives adressées à l'audacieuse qui a osé braver sa valeur, détache son casque; et comme la poussière et le sang n'avaient point défiguré la reine guerrière, et que, malgré ses yeux éteints, on remarquait encore les grâces de son visage ; que Cypris avait conservé à Penthésilée, même après son trépas, tous les charmes qui l'avaient fait admirer pendant sa vie, il éprouve de vifs regrets de sa victoire, tandis que plusieurs Grecs souhaitent à ses côtés de jouir dans leur patrie des chastes embrassements d'une épouse aussi belle. Thersite, qui ose blâmer la douleur d'Achille, est mis à mort par le guerrier, et les Grecs, touchés de compassion, permettent aux Troyens d'enlever le corps de la guerrière, à laquelle ces derniers font de magnifiques funérailles.

Nous voyons, par cette brève analyse, que Kleist a trouvé dans Quintus de Smyrne et les traits essentiels du caractère de Penthésilée, dont il a seulement accentué la sauvage énergie ; et l'idée de la mettre elle, la plus vaillante des Amazones, en présence d'Achille, le plus vaillant des Grecs ; enfin celle de rapprocher par l'amour ceux que leur vaillance divise. Car le motif d'Achille penché sur Penthésilée vaincue, et, à la vue de sa beauté, regrettant sa victoire, motif recueilli par Properce (1), a été seulement transposé par Kleist qui représente Achille se lamentant près de Penthésilée blessée (sc. VIII) : « Il s'approche hardiment de la guerrière pâle, se penche au-dessus d'elle ; « Penthésilée » s'écrie-t-il ; il la soulève dans ses bras, et, maudissant bien haut l'acte qu'il a accompli, il la ramène en gémissant à la vie. »

Mais nous voyons aussi combien il y a loin encore du *Posthomericum* à la pièce de notre auteur. La Penthésilée de Quintus de Smyrne est une guerrière gracieuse, mais c'est surtout une guerrière. Elle combat les Grecs pour ajouter à la liste de ses exploits. C'est une

---

(1) III, XI, 15-16. Edit. Bæhrens.

Aurea quoi postquam nudavit cassida frontem,
Vicit victorem candida forma virum.

manière de Camille (1), une vierge qui ne songe qu'aux combats; les effets de sa grâce ne se font sentir qu'après sa mort, se traduisent en regrets rétrospectifs, par suite impuissants, de son vainqueur. Pour que le fait narré par le poète grec pût fournir la matière d'une tragédie, il fallait ajouter d'autres données. Il fallait que l'amour d'Achille naquît avant sa victoire, et, si possible, fût partagé par Penthésilée. Dès lors la situation devenait éminemment tragique. Or, si Quintus de Smyrne fournissait à Kleist la première idée d'un amour d'Achille pour Penthésilée, la légende des Amazones ne s'opposait pas à la conception d'un amour de Penthésilée pour Achille. Les Amazones, consacrées au culte de Diane, ne contractent, il est vrai, avec les hommes dont elles triomphent, que des unions passagères; elles obéissent uniquement à la nécessité qui s'impose de perpétuer la race. Mais la nature ne perd jamais ses droits. Comment admettre que l'amour n'ait jamais germé dans ces unions si fugitives qu'elles aient été; que les Amazones n'aient pas couru plus volontiers à certaines expéditions qu'à d'autres? Il n'y avait rien que de légitime à se le figurer. Dès lors, si Kleist, s'écartant de Quintus de Smyrne, mais se conformant à une tradition, admettait que les Amazones venaient combattre les Grecs pour se trouver des époux, pourquoi n'aurait-il pas eu le droit de faire acclamer cette expédition par les Amazones, et de faire poursuivre Achille, le plus vaillant et le plus beau des Grecs, par Penthésilée, la plus vaillante et la plus belle des Amazones? Il est vrai qu'avant l'expédition Achille n'avait pas été vu par Penthésilée. Mais il suffisait d'une indication donnée par la mère, de la renommée des exploits du héros grec, et surtout d'une première entrevue, pour que l'amour pût naître et se développer puissamment dans le cœur de la jeune guerrière.

Nous voyons par là comment Kleist a trouvé dans l'antiquité, et l'idée d'un amour d'Achille pour Penthésilée, et la possibilité d'un amour de Penthésilée pour Achille; mais comment, en avançant

---

(1) L'épisode de Camille (*Enéide*, liv. XI) est du reste une imitation du premier livre du *Posthomericum*, imitation inférieure au modèle, d'après M. Berthaut, dernier traducteur de Quintus de Smyrne. Remarquons en passant: 1° que Camille est comparée à une Amazone (v. 648); 2° que, comme les Amazones, elle est vouée au culte de Diane qui venge sa mort.

l'époque du premier, en imaginant le second, il a profondément modifié et étendu les données de la légende, et a véritablement tiré de son propre fonds la matière d'une tragédie.

Mais dès l'instant qu'un amour réciproque des deux principaux personnages était admis, de nouveaux modèles s'offraient aux regards de Kleist. Deux guerriers de sexe différent se rencontrent, s'aiment, et, pour une raison quelconque, sont tenus de lutter ensemble. C'est là une situation intéressante que la littérature n'a pas manqué d'exploiter. Roger et Bradamante dans le *Roland furieux*, Tancrède et Clorinde dans la *Jérusalem délivrée* en sont les exemples les plus célèbres. Que Kleist ait songé à ces héros de l'Arioste et du Tasse, c'est ce que nous n'oserions affirmer. Ce qui est sûr, c'est qu'il existe entre sa pièce et ces deux couples épiques, et une ressemblance frappante, et des différences profondes. Roger et Bradamante, Clorinde et Tancrède, séparés par des différences de religion, se trouvent dans des camps opposés et se battent. C'est Tancrède qui tue Clorinde de sa propre main, par suite d'une méprise il est vrai (1) ; et, dans l'Arioste, Roger n'épouse Bradamante qu'après avoir résisté aux coups qu'elle lui porte sans savoir qu'elle cherche à tuer son amant (2). Le fait que Tancrède ignore qu'il se bat contre Clorinde, et que Roger songe uniquement à se défendre, sous le déguisement qui le couvre, contre le chevalier qu'il sait être Bradamante, suffirait déjà pour distinguer nettement ces actions de celles que Kleist nous raconte. Mais combien d'autres différences encore ! Clorinde ne s'éprend de Tancrède, qui l'aime depuis longtemps, que le jour où, l'ayant vaincue, il la baptise *in extremis*. Jusqu'à sa mort, ce n'est qu'une Camille musulmane (3). Dans l'Arioste, c'est Bradamante surtout qui est amoureuse de Roger, et ce dernier résiste moins aux enchantements d'Alcine que Tancrède à ceux d'Armide. Mais c'est surtout dans les caractères que l'opposition se montre. Bradamante

---

(1) *Jérusalem délivrée*, chant XII.

(2) *Roland furieux*, chants XLV et XLVI.

(3) Tout le rôle et toute l'histoire de Clorinde dans le Tasse sont évidemment une imitation de la Camille de Virgile.

est généreuse et noble, comme il convient à une chrétienne qui porte l'armure d'un chevalier. Clorinde, née d'une chrétienne, est, comme Roger du reste, déjà chrétienne par la hauteur de ses sentiments, et sauve, dès le début du poëme, Sophronie et Olinde.

Ces mœurs chevaleresques, belliqueuses et douces tout ensemble, ne sont pas du tout ce que Kleist a voulu peindre dans sa *Penthésilée*. Sans doute Penthésilée écartera d'Achille les coups de Deiphobe (1), comme Tancrède sauve Clorinde (2), parce qu'elle ne veut pas qu'on lui ravisse son bien ; sans doute elle défendra aux Amazones de frapper Achille, parce qu'elle n'entend pas qu'on lui ravisse sa victoire. Mais ce que Kleist a vu dans son imagination et a voulu peindre, ce n'est pas la noblesse d'âme d'une guerrière du Moyen-Age, c'est l'amour désordonné, ardent et sauvage d'une Amazone à demi barbare, couverte de peaux de serpents, montée sur un coursier fougueux, en proie au délire de la guerre et de la passion. Il a eu la vision de la Penthésilée furieuse dont parle Virgile (3), mais d'une Penthésilée tourmentée à la fois par le démon des batailles et celui de l'amour. La Penthésilée de Kleist est bien en effet la guerrière ardente dont parle la tradition. Ce qui appartient au poète, c'est l'idée d'avoir mis, à côté de la rage des combats, une passion plus violente encore que cette rage même.

La conception de Kleist est en effet la suivante : peindre une femme, qui est en même temps une farouche guerrière, poursuivant dans les combats, non pas seulement un mari, mais un amant. Penthésilée, comme du reste toutes les femmes guerrières de la littérature, unit la grâce et la douceur au courage. Kleist n'omet pas une occasion de nous parler de ses petits pieds, de ses petites mains, des tresses blondes de ses cheveux. Cette jeune fille qui a vingt-trois ans (sc. xv) est presque une enfant. Elle rougit en voyant Achille pour la première fois. Quand elle le croit son prisonnier, elle s'amuse à tresser des guirlandes pour lui, à le couvrir de

(1) Scène I.

(2) *Jérusalem délivrée*, chant III.

(3) *Enéide*, I, v. 491.

fleurs, à le combler de chatteries. Il y a dans son amitié pour Prothoé quelque chose qui rappelle les attentions d'une jeune pensionnaire pour une camarade préférée. « Elle semblait, dit la première prêtresse (sc. XXIII), née du rossignol qui habite autour du temple de Diane. Elle n'écrasait pas le ver tacheté qui se jouait sous la plante de ses pieds. » Mais cette jeune fille est en même temps une Amazone. Elle possède au plus haut degré, car elle est reine, les qualités de ses sujettes. Ardente au combat, elle arrive sur son cheval au galop, rapide comme l'éclair, renversant tout sur son passage, escaladant les rochers les plus abrupts, vraie Bellone romantique. Car, comme ses femmes, elle doit dompter son futur mari : la loi l'ordonne, l'honneur l'exige.

Mais, contrairement à l'usage, elle a, du reste poussée par sa mère, choisi d'avance celui qu'elle voulait vaincre : c'est le premier des Grecs, c'est Achille. Aussitôt qu'elle l'aperçoit, l'amour naît en elle, amour violent, débordé, farouche, comme une Amazone seule doit ou peut en concevoir. Nous disons *peut*, car les autres Amazones, qui cherchent seulement un époux, conservent jusqu'au bout la plénitude de leur raison. Penthésilée au contraire, proie à laquelle Vénus s'est attachée toute entière, perd dès les premières rencontres le sang-froid qui sied à une reine. Elle n'écoute plus ni les prêtresses, ni les autres Amazones, ni même sa fidèle Prothoé. Elle ne voit qu'un but : Achille. C'est Achille qu'il lui faut. Que les autres s'en retournent à Thémiscyra, si elles veulent. Elle ne sortira du duel qui l'obsède que morte ou victorieuse (1).

Précipitée par un amour arrivé à cet état de déraison, l'action marche d'autant plus vite que cet amour est partagé par Achille, le plus bouillant des Grecs. Achille est, à bien des égards, une image de Penthésilée. Comme elle, il s'est enflammé à la première vue ; comme elle, poussé par le point d'honneur, il rêve de conquérir celle qu'il aime ; comme elle enfin, sourd aux représentations des

---

(1) Scène v, fin :

Rosen für die Scheitel unser Helden,
Oder Cypressen für die unsrigen.

siens, il se précipite toujours dans de nouveaux dangers, et s'inquiète peu des conséquences que sa conduite aura pour les Grecs. Il lui serait égal qu' « un lac, un lac bleu, vînt se substituer à la citadelle de Troie, et qu'un brochet régnât dans le palais de Priam » (sc. XXI). Il n'a en vue qu'un but : Penthésilée. La fougue de la guerrière, son indifférence pour tout ce qui n'est pas l'objet de son amour, se retrouvent chez le fils de Pélée. Mais ici c'est le héros qui est l'image affaiblie de l'héroïne. Comme Curiace en présence d'Horace, on sent d'avance qu'il est destiné à succomber, parce qu'il a moins de sauvagerie que son adversaire, parce qu'il consent à plier et qu'elle ne le veut pas.

Entre les mains de ces deux fougueux champions, l'action court et se renouvelle sans cesse. Ces deux forces lancées l'une contre l'autre ne connaissent pas le repos. Encore ébranlées de leur choc, elles reviennent se heurter avec violence. De là vient que la pièce est divisée en scènes et non pas en actes. Comment admettre que Penthésilée ou Achille prennent haleine, que l'action soit arrêtée un temps appréciable ? A peine Achille a-t-il échappé à la poursuite échevelée de la reine, qu'il reprend ses armes pour aller la combattre. Penthésilée, que sa poursuite n'a pas satisfaite, se précipite avec fureur contre lui. Leurs lances volent en éclats, et Penthésilée tombe évanouie. Cet évanouissement et la supercherie qu'il rend possible peuvent seuls suspendre, sans l'arrêter, une lutte féroce que la défaite de l'un des adversaires est seule capable de terminer. On sent qu'elle reprendra dès qu'une circonstance fortuite, laquelle doit se produire tôt ou tard, aura révélé à Penthésilée la vérité qu'on lui a cachée.

Avec des caractères aussi violents, et en même temps aussi esclaves de l'honneur que ceux d'Achille et de Penthésilée, il était difficile à l'auteur de terminer l'action autrement que par une catastrophe. Les deux adversaires ont beau vouloir s'épargner. L'ardeur même qu'ils déploient à triompher l'un de l'autre, ardeur de guerriers toujours vainqueurs, d'amoureux qui rêvent d'épiques embrassements, peut à chaque instant amener le coup fatal. L'un des deux héros doit être sacrifié. Quel est celui auquel Kleist devait donner la préférence ?

Pouvait-il suivre Quintus de Smyrne, faire tuer Penthésilée par Achille ? Le dénouement n'était plus que le résultat d'un accident. Car la reine est douée elle aussi d'une force et d'une agilité prodigieuses. Pouvait-il la faire renverser par le fils de Pélée qui lui aurait ensuite offert généreusement sa main ? Mais alors la loi imposée aux Amazones était violée par celle même qui aurait dû donner l'exemple. Comment admettre que la reine fît ainsi le sacrifice de son honneur, et acceptât une main dont elle se serait sentie indigne ? Une autre solution était encore possible. C'était de faire triompher l'amour sur l'honneur dans le cœur d'Achille, et d'admettre qu'il consentît à être vaincu. Cette dernière solution, indiquée par Kleist, aurait, en dénaturant quelque peu, il est vrai, la fierté traditionnelle d'Achille, satisfait aux conditions qu'imposait le caractère de Penthésilée.

Mais tel n'était point le but de Kleist. Il rêvait un fragment d'épopée sanglante, une idylle terrible, un mélodrame avec toute son horreur. Dès l'instant que le personnage de Penthésilée, tel qu'il l'avait conçu, devenait le centre de la pièce, l'auteur ne pouvait pas se contenter d'une réconciliation banale, achetée en sacrifiant une partie du caractère d'Achille. S'il ôtait au second héros quelque chose de la fougue que son idée comporte, il devait se rattraper en exagérant les qualités farouches de la première héroïne. Une tragédie violente ne pouvait se terminer que violemment. Les passions tumultueuses de Penthésilée ne pouvaient amener qu'une catastrophe. C'est donc au caractère de Penthésilée, tel que Kleist l'avait conçu, que nous devons l'horrible dénouement de la pièce (1).

Mais comment amener ce dénouement ? Comment admettre que Penthésilée ne trouvât rien de mieux, pour conquérir un époux, que de le faire dévorer par ses chiens en s'associant à cette curée ? Il fallait que la reine se méprît sur les sentiments de son adversaire et vît un ennemi implacable dans celui qui, pour la posséder, allait jusqu'à renoncer à son honneur. Nous avons vu le rôle joué par les

---

(1) Cette idée de faire tuer Achille par Penthésilée était du reste justifiée par l'indication trouvée dans Hederich.

malentendus dans la pièce des *Schroffenstein*. Dans *Penthésilée*, c'est encore une méprise qui amène l'épouvantable dénouement de la pièce. Une méprise suffit ici. Mais l'horreur des *Schroffenstein* est dépassée. Car ici c'est une horreur physique que Penthésilée nous inspire, c'est sur nos nerfs que le poète agit.

Julian Schmidt dit avec raison (1) qu'une Penthésilée devrait être soignée dans un hôpital de fous. C'est juste, mais ce n'est point suffisant. Au début de la pièce, Penthésilée, et Achille aussi du reste, ne relèvent guère que du médecin. A la fin, il en est autrement. C'est un gardien de fauves qui est nécessaire, et les barreaux d'une cage ne seraient pas de trop pour prévenir les effets d'une sauvagerie qui est de la bestialité toute pure. La folle est devenue enragée.

Comment un auteur a-t-il pu faire d'un pareil caractère l'héroïne d'une de ses pièces ? D'ordinaire on ne met en scène que des personnages qui, en quelque manière, sont responsables de leurs actes. Penthésilée ne l'est pas. Eh bien, c'est précisément par cette inconscience qu'elle a plu à Kleist. Les femmes ne font pas la guerre ; elles ne cherchent point un époux à la pointe de leurs lances. Les Amazones font l'un et l'autre. C'est cette étrangeté même qui lui a souri. Il a vu, dans ces mœurs barbares, quelque chose de plus voisin de la nature livrée à son propre jeu. Une femme sauvage, lancée sur un coursier indompté, victime d'une passion tyrannique, bourreau de l'objet qui l'a fait naître, tout cela lui a paru, non seulement épique, grandiose, gigantesque, mais possible, mais plus vivant, plus vrai que ce qui nous entoure. A notre civilisation qui adoucit les angles, énerve les sentiments en les réglant, il a opposé l'état de nature en disciple farouche de Rousseau ; un monde voisin de son origine, où les passions sont reines, où les instincts font la loi, un caractère, féroce sans doute et inconscient comme celui des bêtes, mais énergique comme elles, insouciant du danger, et fort comme ces éléments contre lesquels il doit lutter, et dont il n'a pas encore appris à triompher par la science.

---

(1) Cette appréciation ressort d'une phrase de la page LXXXI de l'Introduction.

Cette bestialité de l'héroïne n'est donc point un jeu, une sorte de gageure que l'auteur aurait faite avec lui-même. C'est la nature humaine livrée à elle-même, telle qu'il la concevait, telle qu'il la ressentait sourdement en lui-même. Il le dit expressément dans une lettre adressée à sa cousine Marie de Kleist : le fond de son être est dans cette tragédie qui reproduit à la fois toute la douleur et tout l'éclat de son âme. Cette Penthésilée qui nous fait horreur, Kleist l'aimait. Pfuel racontait (1) qu'un soir Kleist, songeant à Penthésilée, s'était écrié devant lui en pleurant : « Maintenant elle est morte. » Il ne l'aimait pas seulement parce qu'il l'avait créée, mais aussi parce qu'il l'avait créée à son image. Penthésilée est enthousiaste, rêveuse et tendre par moments : Kleist était tout cela. La passion la rend folle : Kleist a souvent donné des marques de folie. En présence de l'obstacle, cette folie se transforme en une rage sanguinaire. Cette rage, Kleist l'a souvent éprouvée soit contre les autres, soit contre lui-même. N'a-t-il pas rêvé d'assassiner Napoléon parce qu'il voyait en lui l'unique obstacle au relèvement de sa patrie ? N'a-t-il pas souvent songé à la mort, ne se l'est-il pas donnée ensuite, parce que, comme sa Penthésilée, il s'était fixé un but trop haut, et se faisait un crime de n'avoir pas pu l'atteindre ? On peut serrer davantage le rapprochement. La pièce de *Penthésilée* est une confession de Kleist, celle de sa lutte avec Gœthe, l'Achille invaincu de la littérature, qu'il avait voulu détrôner par son *Robert Guiscard.* Wieland avait écrit à Kleist qu'il devait terminer cette dernière pièce « quand même tout le Caucase pèserait sur lui. » N'est-ce pas cette lettre, qu'il se faisait renvoyer par sa sœur, qui lui a fait mettre ces mots dans la bouche de Prothoé (sc. IX) : « Ne succombe pas quand l'Orcus entier pèserait sur toi » ; qui lui a fourni l'idée des poids gigantesques que veut soulever sa Penthésilée (sc. IX) . « Je veux rouler l'Ida sur l'Ossa et m'exposer tranquille au sommet » ? Est-ce Penthésilée songeant à Achille, ou Kleist songeant à son œuvre, qui renonce à la lutte avec ces mots (même scène) : « J'ai accompli le travail le plus pénible auquel atteignent les forces humaines, j'ai

---

(1) Communication orale faite à M. Wilbrandt. — Wilbrandt, p. 260.

tenté l'impossible, j'ai mis mon tout sur un coup de dés ; les dés qui décident sont là, devant moi ; je dois comprendre, et voir que j'ai perdu » ? Cette Penthésilée que la prêtresse déclare (même scène) une proie des Erinnyes, c'est Kleist qui se déclarait aux mains des Furies parce que l'ambition était entrée dans son cœur (1).

Mais si le caractère de Penthésilée a paru naturel à notre auteur parce qu'il l'avait créé à son image, on peut se demander s'il l'est également à nos yeux, et la réponse n'est pas difficile. Gœthe et les contemporains la donnèrent dès l'apparition de l'œuvre : « Je ne puis pas encore me faire à Penthésilée, écrivait Gœthe à Kleist le 1[er] février 1808 ; elle d'une espèce si étonnante et se meut dans une région si étrange que je dois prendre mon temps pour m'accoutumer aux deux (2). » Reinhold Solger trouvait dans cette œuvre « un effort voulu pour dépasser le vrai et le réel et transporter l'action dans un monde étrange (3). » Nous pouvons nous demander avec Achille (sc. xv) si cette Penthésilée n'est pas tombée de la lune. Penthésilée n'est pas vraisemblable, non seulement à cause du milieu où elle s'agite, mais aussi à cause de son caractère même. En voulant représenter la nature dans toute sa force, Kleist l'a évidemment forcée. Penthésilée n'est pas l'expression la plus haute de la nature, comme le pensait l'auteur. C'est un être contre nature, et de là vient l'horreur qu'il nous inspire.

Et cependant, malgré l'invraisemblance de l'héroïne, nous pouvons dire avec M. Stjernstedt (4) que seul un poète de premier ordre pouvait composer *Penthésilée*. « Il nous faut assurément, dit-il (5), un effort considérable pour nous accorder avec l'auteur sur la possibilité des rapports qu'il présuppose, et nous transporter dans le monde extraordinaire qu'il découvre à nos regards. Mais quand une fois nous l'avons fait, le poète nous tient en son pouvoir, et nous ne pouvons nous soustraire au charme puissant qu'il a

(1) Koberstein, p. 63. Lettre de Berne du 12 janvier 1802.
(2) Zolling, II, p. 277.
(3) Zolling, II, p. 279.
(4) Page 26.
(5) Page 27.

répandu sur son ouvrage. » *Penthésilée* est une œuvre d'imagination, mais seule une imagination puissante pouvait la concevoir.

M. Stjernstedt parle d'un charme puissant, ce qui indique, à côté de l'idée de force, l'idée de grâce. Et en effet, comme dans *Les Schroffenstein*, l'auteur a voulu tempérer, par des tableaux gracieux, l'horrible impression que laisse sa pièce. Emma Körner écrivait à Weber le 15 avril 1808 (1) : « Vous aurez trouvé dans la scène des roses de Penthésilée que le poète a aussi l'aimable à sa disposition. » Et en effet cette fête des roses (sc. VI) est comme une fraîche oasis au milieu de cette plaine fatale où se passe la pièce. Voici comment la grande-prêtresse parle aux jeunes filles qui ont cueilli les roses : « Et maintenant, mes chéries, tendres vierges qui cueillez les roses, montrez-moi le butin de votre tournée. Ici, où la source solitaire jaillit en écumant du rocher, nous sommes en sûreté à l'ombre du pin. Épandez votre moisson devant moi. » Et l'une des jeunes filles lui répond : « Je me risquai sur un rocher en saillie pour te cueillir une rose unique, et, pâle à travers le vert sombre du calice, elle brillait à peine, frêle bouton, n'étant pas encore ouverte au plein amour. » Quoi de plus délicat que cette rose image de celle qui la cueille ? Plus loin, quand Penthésilée couvre Achille de fleurs, elle lui parle sur un ton caressant, presque mignard (sc. XV) : « Maintenant tu vas ne pas plus bouger qu'une jeune colombe dont une jeune fille entoure le cou de rubans. Car les sentiments de ma poitrine, ô jeune homme, sont comme des mains qui te caressent. »

Si maintenant l'on compare *Penthésilée* aux *Schroffenstein*, on doit reconnaître que les deux pièces sont bien du même auteur. Sans doute elles présentent de nombreuses différences dont la principale est que *Les Schroffenstein* sont une pièce construite, et qui en somme peut se jouer, tandis que *Penthésilée* ne peut être représentée : d'une part, la scène de la fin, outre qu'elle inspirerait de l'horreur, offre des difficultés insurmontables de mise en scène ; d'autre part, il n'y a en somme que deux personnages, Achille et Penthésilée, et leurs multi-

---

(1) Cité par Zolling, II, p. 277.

ples rencontres présentent, malgré la verve étonnante de l'auteur, une certaine monotonie ; l'action se renouvelle plus qu'elle ne se déroule. Mais les points de ressemblance sont nombreux. D'abord le principal ressort est le même : le malentendu. Le duo d'amour et le dénouement de *Penthésilée* sont dus à des malentendus. Ensuite, dans l'une et l'autre pièce, la violence des caractères conduit fatalement les personnages à leur perte. Seulement il y a cette différence, que dans *Les Schroffenstein* c'est la fatalité qui, par les malentendus multiples qu'elle fait naître, développe la férocité des caractères; dans *Penthésilée* c'est la sauvagerie native du caractère qui force la main au destin ; il y a progrès. Enfin, dans les deux pièces, l'auteur s'est efforcé de faire valoir, par le contraste, deux éléments opposés, l'amour et la haine, le tendre et le terrible. Mais dans *Penthésilée* l'opposition est plus forte. Si l'horreur des *Schroffenstein* est dépassée, la partie tendre est traitée avec plus de grâce. On sent que le temps n'est pas loin où Kleist écrira sa *Catherine d'Heilbronn*.

Si le fond de *Penthésilée* dénote surtout la main de l'auteur des *Schroffenstein*, le style de la pièce rappelle surtout l'auteur de *Robert Guiscard*. « Kleist a trouvé une langue, dit M. Julian Schmidt (1), qui éveille dans notre imagination l'idée de la vie grecque. » M. Otto Brahm est moins exclusif et plus vrai : « Le style de Kleist, dit-il (2), rentre dans la voie suivie par *Robert Guiscard* et cherche à concilier les modèles antiques et les exigences du drame moderne. » Il est naturel que dans une pièce où paraissent des héros chantés par Homère il y ait des réminiscences homériques. Certains récits se déroulent avec une ampleur épique, notamment celui de la première scène, et le récit de Penthésilée à la scène xv. Penthésilée appelle le soleil Helios, et le Jupiter qui remue les nuages (sc. I) rappelle de près le νεφεληγερέτα d'Homère. C'est surtout en plaçant l'adjectif après le substantif, construction inusitée en allemand et qui attire l'attention sur le premier, que Kleist cherche à donner l'impression de l'antique. Quand Achille a échappé à la poursuite

(1) *Geschichte der deutschen Literatur, IV* (1890), p. 359.
(2) 3ᵉ édit., p. 198.

de Penthésilée (sc. III) un Dolope s'écrie : « Il descend de sa place, le couvert de poussière... tandis qu'Automédon conduit au pas, à ses côtés, les chevaux, les fumants. » Mais le style contient encore d'autres éléments. Sans doute Kleist a à peu près renoncé à ces maximes générales que l'on trouve dans *Les Schroffenstein* et qui alanguissent l'action. Mais il va encore à la chasse aux images : « Tiens-toi debout, dit Prothoé à la reine (sc. IX), tiens-toi ferme comme se tient la voûte, parce que chacun de ses blocs veut tomber. Présente ton front, semblable à une clé de voûte, aux éclairs des Dieux, et crie : frappez. Et laisse-toi fendre jusqu'au pied, mais ne branle plus en toi-même, aussi longtemps qu'un souffle de mortier et de pierre se tient dans ta jeune poitrine. » Kleist vise, comme le remarque M. Brahm, à une langue énergique. Les Amazones réunies dans le temple de Mars (sc. XV) en creusent les degrés avec leurs larmes. Quand Penthésilée aperçoit Achille, sa rougeur est telle, raconte Ulysse (sc. I), qu'elle « colore ses armes jusqu'à sa ceinture. » Tout cela est exagéré, et par suite n'est pas grec. On peut trouver aussi que l'auteur abuse des comparaisons empruntées au tonnerre, aux torrents, aux tempêtes et que les mots de forcené (*rasend*) et d'effroyable (*entsetzlich*) reviennent trop souvent (1).

Et cependant, pour la forme comme pour le fond, il nous est impossible de condamner l'œuvre. La langue est parfois violente, forcée, heurtée ; les métaphores sont quelquefois risquées et pénibles ; mais ces défauts ne sont que l'excès d'une qualité. La langue de *Penthésilée* est énergique. Elle est de plus colorée. C'est du Shakspeare resplendissant sous les chauds rayons du Dieu de Délos. En somme, à quelque point de vue qu'on considère cette pièce qu'on ne peut jouer, qu'on y voie une idylle sanglante ou une sauvage épopée, c'est une œuvre de poète.

---

(1) Il est vrai qu'ils s'appliquent bien aux personnages et aux événements.

# CHAPITRE IV

## *CATHERINE D'HEILBRONN*

---

*Catherine d'Heilbronn* et *La Cruche cassée* sont les deux œuvres de Kleist qui sont les plus populaires en Allemagne. *Catherine d'Heilbronn* date de 1808, c'est-à-dire du séjour que Kleist fit à Dresde de 1807 à 1809, et de l'époque de la publication du *Phœbus*. C'est dans cette revue que parurent d'abord les deux premiers actes, le premier plus la scène I de l'acte II dans le numéro d'avril et mai 1808, le reste de l'acte II dans le numéro de septembre et octobre (1). Dès le mois d'août, Kleist avait vendu au théâtre de Dresde sa pièce prête à être jouée ; il songeait dès cette époque à la faire représenter à Vienne. Elle y fut en effet jouée trois fois en mars 1810. Kleist, qui avait d'abord voulu la faire imprimer par Cotta, la fit alors imprimer à Berlin à la *Realschulbuchhandlung* sous le titre suivant : « Das Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe, ein grosses historisches Ritterschauspiel von H. v. Kleist. Aufgeführt auf dem Theater an der Wien (2) den 17, 18 und 19 März 1810. » Kleist pensait pouvoir la faire représenter sur d'autres scènes, à Berlin notamment ; mais Iffland, directeur du théâtre de cette ville, hésitait

---

(1) Le *Phœbus* ne donne pas le texte définitif. Kleist fit par la suite des coupures et des retouches. Le texte du *Phœbus* est donné en note par M. Zolling, III.

(2) Théâtre de Vienne situé sur la Wien.

à la donner. Kleist lui écrivit une lettre brutale, et l'affaire en resta là (1). En 1811 une représentation de la pièce fut de nouveau tentée à Bamberg, par Holbein. Elle réussit peu, malgré la Renner. Aussi Holbein la remania-t-il dans le séjour qu'il fit à Carlsruhe de 1812 à 1814, et elle devint populaire sous la forme qu'Holbein lui avait donnée. Rhode, à Breslau (entre 1816 et 1819), essaya encore de représenter la pièce originale de Kleist, mais sans succès, et le remaniement d'Holbein, jugé sévèrement par Tieck (2), régna sans conteste sur les scènes allemandes. En 1852, Edouard Devrient retoucha encore la pièce. Deux autres remaniements parurent en même temps, l'un de H. Laube, l'autre de F. Wehl. A partir de cette époque, le remaniement de Laube conquit sa place à côté de celui d'Holbein. Depuis vingt ans environ, la Société des comédiens de Meiningen, et Dingelstedt à Vienne ont repris, à peu de chose près, le texte de Kleist (3). Il va sans dire que c'est le texte de la *Realschulbuchhandlung*, c'est-à-dire le texte définitif de Kleist, qui est étudié dans les pages suivantes.

Dans la pièce, comme souvent chez Shakspeare (4), la prose alterne avec les vers, sans qu'on voie toujours bien les motifs qui ont décidé Kleist à choisir, dans chaque cas, l'une ou l'autre forme.

Le premier acte se passe dans une caverne ou la Sainte Vehme tient ses assises. Théobald Friedeborn, armurier à Heilbronn, accuse devant le redoutable tribunal, composé de trois conseillers d'empire, le comte de Strahl de lui avoir séduit sa fille, la jeune Catherine. Invité par les juges à exposer sa plainte, Théobald nous présente dans les termes suivants l'héroïne de la pièce :

« Je dois d'abord vous apprendre, seigneurs, que ma Catherine a eu quinze ans à Pâques dernier; saine de corps et d'âme, comme les premiers humains qui peuvent avoir été créés, c'était une enfant entièrement au gré de Dieu, qui grandissait, dans la solitude et le

---

(1) V. chap. XIII de la Première Partie.

(2) V. Zolling, III, XIV.

(3) Voir, sur la question, Zolling, III, Introduction de la pièce.

(4) Cf. *La Famille Ghonorez*, chap. I de la Deuxième Partie.

repos silencieux de ma vie, comme une fumée droite de myrrhes et de genévriers. Vous ne sauriez imaginer un être d'une nature plus tendre, plus douce et plus aimable, quand vous vous élèveriez, sur les ailes de l'imagination, jusqu'aux charmants petits anges qui, sous les mains et les pieds de Dieu, regardent de leurs yeux clairs du haut des nuages. Quand elle allait dans la rue avec sa parure de bourgeoise, le chapeau de paille sur la tête, brillant de laque jaune, la chaînette d'argent suspendue au corset de velours noir qui entourait sa poitrine, de toutes les fenêtres descendait un chuchotement : c'est Catherine d'Heilbronn; Catherine d'Heilbronn, seigneurs, comme si le ciel de Souabe l'avait engendrée, et si, fécondée par son baiser, la ville qu'il recouvre l'avait enfantée. »

Cette créature charmante vivait, dit l'armurier, entourée de l'affection de toute la ville, et tous ceux qui avaient reçu d'elle un salut en passant l'associaient pendant huit jours à leurs prières, comme si elle les avait rendus meilleurs. Elle avait été récemment fiancée à un brave cultivateur, Gottfried Friedeborn ; quand un jour le comte de Strahl parut dans sa boutique pour se faire remettre une éclisse de son armure. Pendant qu'il était à l'ouvrage, Catherine arrive portant sur un plateau les rafraîchissements qu'il avait commandés. A la vue du comte, la jeune fille laisse tout tomber et se prosterne à ses pieds dans l'attitude de la prière. Après la légère émotion provoquée par cet incident, il termine l'ouvrage commencé ; mais à peine le comte s'est-il remis en selle que Catherine se précipite de la fenêtre sur le pavé de la rue et se brise les deux cuisses, « ses deux tendres petites cuisses, juste au-dessus des formes ivoirines de son genou. » A peine peut-elle marcher qu'elle s'échappe un beau matin, va retrouver le comte, et depuis le suit « comme une courtisane ».

Le comte de Strahl confirme la déposition de l'armurier et raconte comment, étant parti pour Strasbourg il y a environ douze semaines, il a un jour, après quelques instants de repos, trouvé Catherine couchée à ses côtés ; comment il l'a retrouvée tous les soirs, et a dû, sur sa demande, lui faire passer les nuits près de ses chevaux, sous la protection de Gottschalk, son valet ; comment, à Strasbourg, voyant que, malgré son dire, elle semblait n'avoir rien à faire dans la ville, il lui a demandé nettement ce qui l'y amenait,

ce à quoi la jeune fille a répondu : « Eh, Monseigneur, vous le savez bien », en rougissant au point qu'il a cru « que son tablier allait s'allumer (1). » De retour chez lui, il a fait venir le père de Catherine. Mais au moment où il voulait la lui remettre, la jeune fille s'est précipitée à ses pieds, le priant de la protéger contre lui. L'armurier, croyant avoir affaire à un sorcier, est retourné en courant à Heilbronn. Théobald, interrogé de nouveau, laisse entendre que le comte a fait boire à sa fille quelque liqueur magique et a peut-être abusé de la puissance qu'il exerce sur elle.

Pour éclaircir ce mystère, les juges font amener Catherine dont on débande les yeux. En présence du tribunal, la jeune fille donne des preuves manifestes du pouvoir que le comte a sur elle. Elle s'étonne qu'il soit accusé alors qu'il devrait être juge, et, au lieu de répondre au tribunal, c'est toujours au comte qu'elle s'adresse. Pour mettre un terme à cette singulière situation (2), le comte doit offrir d'interroger lui-même la jeune fille, ce qui lui est accordé : « Qu'est-ce qui t'attache ainsi à mes pas ? » demande le comte.— « Je ne sais » répond Catherine. Alors, dans une série d'interrogations, auxquelles Catherine répond nettement, mais avec les hésitations de mémoire d'une somnambule, le comte arrache à la fille de l'armurier la vérité sur tout ce qui s'est passé entre eux. De cet interrogatoire il ressort que la conduite du comte a été parfaitement correcte ; que, s'il s'est intéressé à la jeune fille, il a usé de tous les moyens, même de la violence (il l'a repoussée du pied et menacée du fouet), pour la renvoyer chez son père ; et que, malgré ses prières et ses menaces, elle s'est obstinée à demeurer dans l'odorant petit bois de sureaux, où on pouvait bien la laisser, puisqu'on y laissait gazouiller un serin. Les juges concluent qu'il n'y a rien à juger, que l'empire du comte sur Catherine doit être simplement attribué à l'amour qu'il lui inspire, et, malgré les imprécations de Théobald, ils le déclarent absous. Ils

---

(1) Cf. dans *Penthésilée* (sc. 1) une exagération analogue au sujet de la rougeur de Penthésilée.

(2) « Vit-on, depuis que le monde existe, quelque chose de pareil ? » dit un des conseillers. Cette phrase revient souvent chez Kleist, qui aime l'étrange.

l'invitent seulement à user de son influence pour remettre Catherine à son père. Le comte la prie de retourner à Heilbronn. Elle promet d'obéir et s'évanouit. La séance est levée, et le comte est ramené hors de la caverne les yeux bandés.

C'est là que nous le retrouvons au début du second acte, début que Kleist avait, avec raison, réuni au premier dans le *Phœbus*. Dans un monologue romanesque, chose rare chez Kleist, il déplore sa situation à la manière d'un berger (1) malheureux dans son amour et se plaint que les traditions de sa famille ne lui permettent pas d'épouser cette Catherine qu'il aime : « Catherine, jeune fille, Catherine (2)! Pourquoi ne puis-je pas te nommer mienne ? Pourquoi ne puis-je pas t'enlever dans mes bras, et te porter dans l'odorant lit à baldaquin que ma mère m'a dressé chez moi dans la plus belle pièce ? Catherine, Catherine, Catherine ! » Le chevalier Flammberg survient et lui apprend qu'il doit se préparer à une nouvelle guerre. Car, devenu amoureux de la demoiselle Cunégonde de Thurneck, le rhingrave de Stein songe à faire valoir contre le comte, après plusieurs autres seigneurs, les droits de celle qu'il aime sur la seigneurie de Staufen, cédée à un ancêtre du comte à des conditions mal définies. Le comte jure d'en finir. La scène change. Au milieu des montagnes se dresse une cabane de charbonniers. Le burgrave de Fribourg, amant délaissé de Cunégonde, arrive avec son ami Georges de Waldstädten et une escorte au milieu du tonnerre et des éclairs. Ils amènent, garrottée et bâillonnée, la traîtresse Cunégonde, enlevée au moment où elle s'en revenait de chez le rhingrave. Ils déclarent aux charbonniers que Cunégonde est la femme de l'un d'eux, qu'elle est gravement malade, et demandent un abri qu'on leur accorde. Resté seul avec son ami, Fribourg lui expose qu'il s'agit d'une vengeance : il veut conduire Cunégonde chez le rhingrave de Stein, et, en lui ôtant le fichu qui recouvre son cou, étaler aux yeux de tous et du rhingrave lui-même la repoussante laideur

(1) Il le dit expressément, ligne 1 : « Wie ein Schäfer ».

(2) En allemand Kätchen et Mädchen ont la même terminaison, et l'apostrophe est plus douce.

qu'elle dissimule si bien par ses artifices. Sur ces entrefaites, le comte de Strahl arrive avec sa suite ; et, apprenant d'un valet des charbonniers que la prétendue malade n'est qu'une prisonnière, il délivre Cunégonde et abat le burgrave d'un coup d'épée. Puis Cunégonde et son sauveur se donnent leurs noms, et, malgré la tension des rapports qui existent entre eux, Cunégonde accepte l'hospitalité que le comte lui offre dans son château. La scène IX (1) se passe dans le château du comte. Une vieille gouvernante de la maison, Brigitte, raconte à Cunégonde le songe que le comte a eu la nuit de la Saint-Sylvestre de l'avant-dernière année, alors qu'il était en proie à une maladie grave. Un ange lui a fait voir celle qu'il doit épouser. C'est une fille d'empereur portant une marque sur la nuque. Ce songe est, dit Brigitte, connu de tous les gens du château ; et, comme il se trouve que Cunégonde a eu des empereurs parmi ses ancêtres, tout le monde est convaincu que c'est elle que désignait le songe. On annonce bientôt la venue du comte et de sa mère. Dans l'entrevue qui a lieu, la rusée Cunégonde, qui veut gagner le comte, joue la générosité, et, pour montrer sa reconnaissance envers son sauveur, déchire les titres sur lesquels s'appuyaient ses prétentions à la seigneurie de Staufen. Le but visé est atteint. Le comte, séduit par sa grandeur d'âme, se promet de l'épouser et croit reconnaître en elle la fiancée que lui a montrée le songe.

Absente du second acte, Catherine reparaît au troisième. Son père et son fiancé Gottfried la conduisent provisoirement dans un couvent d'Augustins. Brisée de douleur, épuisée au physique comme au moral, la pauvre fille a décidé de se retirer du monde et d'entrer dans un couvent d'Ursulines, et les deux hommes l'entourent de soins : « Prends garde, ma chère Catherine, dit le vieux Théobald ; le sentier de la montagne, vois-tu, a une fente. Pose ton pied sur cette pierre-ci qui est légèrement couverte de mousse ; si je savais où se trouve une rose, je te le dirais volontiers. Bon ! »

---

(1) Cette scène IX ne se trouve pas dans le *Phœbus*.

Et Gottfried, qui rappelle le Raymond de *La Pucelle d'Orléans* (1), d'ajouter : « Sans doute tu n'as rien confié à Dieu du voyage que tu avais l'intention de faire aujourd'hui. Je croyais qu'au croisement des routes, là où est l'image de Marie, deux anges viendraient, sous forme de jeunes gens de haute apparence, avec des ailes blanches comme la neige aux épaules, et diraient : Adieu, Théobald ! Adieu, Gottfried ! Retournez à l'endroit d'où vous êtes venus. Nous guiderons maintenant Catherine dans la route qu'il lui reste à faire pour atteindre Dieu. » C'est en vain que Théobald consentirait à présent à la laisser aller dans le petit bois de sureaux pour ne pas la voir s'enfermer vivante dans le tombeau d'un cloître. Elle veut immoler son amour ; toutefois, cédant aux prières de ceux qu'elle aime, elle consent à retourner à Heilbronn. Elle prendra seulement un peu de repos dans le couvent des Augustins. Sur ces entrefaites, le rhingrave de Stein, délaissé à son tour pour le comte, médite un assaut contre Thurneck, le château de Cunégonde. Il remet deux lettres à des messagers, l'une pour le prieur des Dominicains (2) auquel il demande l'absolution avant de donner l'assaut, l'autre pour l'intendant du château de Thurneck qui doit lui en ouvrir les portes. Mais il y a confusion de lettres. Celle qui était destinée à l'intendant est remise au prieur, et Catherine se charge de la porter au comte qui se trouve chez Cunégonde. Introduite par le brave Gottschalk, valet du comte, elle parvient, malgré la brutalité de ce dernier, qui ne veut plus entendre parler d'elle et la menace d'un fouet, à lui faire connaître le contenu de la lettre. L'attaque est imminente ; elle a vu les ennemis, l'assaut doit être donné à 11 heures et demie. Le comte, honteux de sa violence, se prépare à la résistance. Bientôt le veilleur de nuit annonce que le château est en flammes. Catherine apporte au comte son épée et sa lance. Le désordre est partout. Cunégonde survient, et réclame le portrait du comte avec l'étui qui le contient, et qui vont être la proie des

(1) La ressemblance est ici non seulement dans le caractère, mais aussi dans la situation. Voir *La Pucelle d'Orléans*, acte V, premières scènes.

(2) A la scène 1 il est désigné comme prieur des Augustins. C'est une négligence de Kleist.

flammes. Catherine s'offre pour aller les chercher, malgré le danger. La barbare Cunégonde, qui veut sa mort, lui donne des indications mensongères sur l'endroit où ils se trouvent, et la pauvre Catherine va être étouffée, quand, au moment où le château s'écroule, un chérubin la sauve, et on la retrouve tenant le portrait dans ses mains. Tandis que le comte est profondément ému d'un pareil dévouement aux conséquences duquel Catherine ne semble avoir échappé que par un miracle (1), Cunégonde reproche durement à la jeune fille d'avoir oublié l'étui. Dès lors la révolution s'est opérée dans le cœur du comte. Il a jugé l'une et l'autre.

Au début du quatrième acte, nous assistons à la poursuite du rhingrave, qui a été repoussé. Catherine est encore là. Elle veut remettre au comte l'étui qu'on lui a reproché de n'avoir pas apporté. Le brave Gottschalk voit qu'il contenait simplement l'acte de donation du château de Staufen à Cunégonde, ce qui explique pourquoi cette dernière y tenait tant. La pudique jeune fille refuse de passer un torrent qui la forcerait à se retrousser. La scène suivante (sc. II) est la scène capitale de la pièce. Catherine est endormie près du bois de sureaux, à l'endroit où le mur est écroulé, qui est sa place de prédilection. Le comte, auquel Gottschalk a communiqué l'étui, arrive doucement, désireux de profiter du sommeil de Catherine pour lui arracher le secret de son étrange conduite ; Catherine en effet parle en dormant. Il interroge donc la tendre fille :

« Le comte : Tu m'aimes bien ?
Cath. : Assurément, de tout cœur.
Le c. : Mais moi..... que penses-tu ? Moi pas.
Cath. (souriant) : O fripon !
Le c. : Quoi, fripon ! J'espère..... ?
Cath. : Oh ! va, tu es amoureux de moi comme un scarabée.....
Le c. : Qu'en résultera-t-il ? parle.
Cath. : Ce qui en résultera ?
Le c. : Oui, y as-tu déjà réfléchi ?
Cath. : Eh oui !

(1) En effet, le chérubin n'est pas vu des autres personnages.

Le c. : Qu'est-ce à dire ?

Cath. : A Pâques, dans un an, tu m'épouseras. »

Car, explique Catherine, la nuit de la Saint-Sylvestre, le comte lui est apparu dans sa chambrette, à Heilbronn, conduit par un chérubin. Le comte, frappé de la concordance de ce songe avec celui qu'il a eu lui-même la même nuit, découvre le cou de Catherine et aperçoit le signe indiqué par son propre rêve. Catherine se réveille, et le comte, convaincu que ces deux songes viennent du ciel, et que Catherine est la fille d'empereur du sien, la fait conduire au château, près de sa mère. La fin de l'acte se passe devant une grotte située près du château de Strahl. Cunégonde vient s'y baigner. Malheureusement pour elle, Catherine y est venue quelques instants auparavant, et au moment où la jeune fille va sortir de la grotte, elle aperçoit avec épouvante, privée de tout ce qui dissimulait sa laideur, la repoussante Cunégonde. Celle-ci, furieuse, enjoint à sa suivante d'empoisonner Catherine.

La scène I de l'acte V est le jugement de Dieu. Le comte s'est livré à des recherches pour s'assurer que Catherine était réellement la fille de l'empereur. Théobald le poursuit devant l'empereur lui-même, et l'accuse de retenir sa fille chez lui et de calomnier sa femme. A Worms, devant le château royal, en présence de l'empereur, les deux adversaires se trouvent en face l'un de l'autre. Le comte, qui répugne à se battre avec Théobald, serait disposé à retirer ce qu'il a dit; mais la violence de l'armurier le décide à la lutte, et, sans épée, sans casque, il triomphe de lui. L'empereur est ébranlé par le jugement du ciel. Resté seul, il se remémore les circonstances de son séjour à Heilbronn seize ans auparavant, et conclut d'une série de coïncidences qu'il doit être le père de Catherine. Cependant le burgrave de Fribourg fait savoir au comte, par Flammberg, que Cunégonde est un véritable monstre, et qu'il n'a qu'à la surprendre le matin, avant qu'elle ait usé de ses artifices. Le comte surprend en effet Cunégonde. Edifié, malgré la suivante qui cherche en vain à lui donner le change, il lui annonce que tout est prêt pour le mariage et que Catherine est morte ; puis il se retire, la laissant en proie à de terribles soupçons. La scène X représente l'intérieur d'une caverne où Gottschalk s'est réfugié avec Cathe-

rine pour échapper aux embûches de Cunégonde. L'empereur, accompagné de ses conseillers et de Théobald, vient remettre à la douce enfant un parchemin établissant qu'il la reconnaît pour sa fille, et qu'elle sera désormais Catherine de Souabe. Le comte qui survient prend connaissance du parchemin et apprend avec transport que l'empereur et Théobald lui destinent Catherine pour épouse. Resté seul avec la jeune fille, le comte lui exprime son amour en termes passionnés, et lui fait promettre de revêtir le lendemain, jour du mariage projeté, les vêtements superbes préparés pour elle. Les dernières scènes se passent au château de Wetterstrahl. Tout est prêt pour la noce. Les parents de Cunégonde sont là, quand le héraut annonce que le comte célèbre aujourd'hui son mariage avec Catherine princesse de Souabe. Catherine paraît en un somptueux costume de fiancée. Elle s'évanouit en apprenant son bonheur, et tout le cortège, empereur, Théobald, rhingrave, burgrave etc., se dirige vers l'église, tandis que le comte jette à Cunégonde, qui écume de rage, l'épithète d'*empoisonneuse*.

Telle est la pièce de Kleist. Examinons d'abord les éléments dont elle se compose.

C'est dans la vie de Kleist, avons-nous vu, qu'il faut chercher une partie des éléments qui constituent *Les Schroffenstein*. C'est aussi dans la biographie de l'auteur que nous trouverons l'origine de *Catherine d'Heilbronn*. De bonne heure, Kleist s'était formé une idée particulière de l'affection qu'une femme doit avoir pour son époux, ou même pour celui qui est destiné à le devenir. Il exigeait d'elle un renoncement absolu, un complet abandon de sa personnalité à l'être plus fort auquel incombe ou incombera la tâche de la défendre et de la diriger. Dès l'époque de sa liaison avec Wilhelmine (1800-1802), nous le voyons exercer sur elle une autorité despotique. Non-seulement il impose à la jeune fille de garder un silence complet sur son amour vis-à-vis de sa famille, à l'exception d'une de ses sœurs (1), mais encore il prétend la diriger comme le pilote dirige un navire : « Confie-toi entièrement à moi, remets tout ton bonheur à ma pro-

(1) Voir chap. II de la Première Partie, fin.

bité. Figure-toi que tu es montée dans le vaisseau de mon bonheur avec toutes tes espérances, tous tes désirs, toutes tes aspirations. Tu es faible, tu ne saurais combattre avec les tempêtes et les vagues; aussi confie-toi à moi, à moi qui ai dressé avec sagesse le plan de notre traversée, qui sais, pour me conduire, choisir les étoiles dans le ciel, et diriger le gouvernail du navire d'une main forte, plus forte assurément que tu ne penses (1). » Non-seulement c'est à l'époux à diriger la femme, mais encore il doit la former, la façonner à son gré : « Si accomplie que pût être une jeune fille, quand elle est prête, cela n'est rien pour moi. Je dois moi-même la former, la façonner à mon usage (2). » De là viennent les recommandations, les exercices dont il accablait Wilhelmine, pour la rendre telle qu'il la voulait. Cette manière d'envisager les rapports de l'époux et de l'épouse se retrouve en plus d'un passage de ses lettres à Ulrique. Enfin, lorsqu'il devint amoureux de la pupille de Körner, Julie Kunze, à l'époque de son séjour à Dresde, la rupture provint de ce que Kleist voulut imposer à celle qu'il aimait de lui écrire à l'insu de son tuteur (printemps de 1808). Or ce serait précisément pour condamner ce manque d'abandon, auquel il s'était peut-être heurté aussi chez la fille de Wieland, qu'il aurait composé sa pièce de *Catherine d'Heilbronn*.

Il y a ici en effet une question douteuse. Il est généralement admis que Kleist ne commença sa pièce qu'après sa rupture avec Julie Kunze (c'est notamment l'opinion de MM. Wilbrandt et Zolling). M. Otto Brahm (3), approuvé par M. Hermann Isaac (4), croit, avec raison selon nous, qu'il faut reporter plus haut l'époque où Kleist commença sa pièce. En effet, la rupture eut lieu au printemps de 1808. Or l'acte I plus la scène 1 de l'acte II parurent dans le numéro d'avril et mai du *Phœbus*, et dès le commencement de juin Kleist offrait sa pièce à l'imprimeur Cotta. Il n'aurait pas eu

---

(1) Biedermann, p. 26.
(2) Bied., p. 57.
(3) P. 245.
(4) *Schuld und Schicksal im Leben H. v. Ks.* — *Preussische Jahrbücher*, April 1885.

le temps matériel de la composer. Il est plus naturel d'admettre que Kleist la commença dès l'hiver de 1807-1808. Il est possible du reste de concilier les deux opinions. Nous savons que la rupture ne se produisit pas tout d'un coup. Kleist dut commencer sa tragédie dès qu'il rencontra les premières résistances, peut-être même dès qu'il s'aperçut que Julie ne serait pas un instrument docile. Sa pièce aurait donc eu au début le caractère d'un conseil, puis peu à peu celui d'un reproche amical; enfin, après la rupture définitive, celui d'une vengeance. La pièce dans son ensemble, en effet, trahit plutôt les sentiment d'un amoureux que ceux d'un futur éconduit, et des regrets exprimés par le comte dans son monologue (acte II, sc. 1), qui parut en avril-mai 1808, sur l'impossibilité d'une mésalliance, nous pouvons induire que Kleist se trouvait, au moment où il écrivit cette scène, dans une situation analogue, et songeait aux objections que ferait sa famille à son mariage avec la fille du marchand de Leipzig.

Quoi qu'il en soit, c'est bien dans les idées de Kleist sur les rapports qui doivent exister entre les deux amants ou époux qu'il faut chercher le point de départ, la cause et l'idée première de la pièce. Après avoir représenté dans *Penthésilée* la femme qui veut dompter celui qu'elle aime, il a voulu peindre dans *Catherine d'Heilbronn* la femme qui se soumet en esclave à l'objet de son amour, et dont la force réside dans sa faiblesse même. Que tel ait été le but du poète, il n'y a pas à en douter, puisqu'il le dit lui-même (1). « Je désire maintenant savoir ce que vous direz de Catherine, écrit-il de Dresde à une amie (peut-être sa cousine Marie de Kleist) après lui avoir parlé de Penthésilée, c'est en effet le revers (*die Kehrseite*) de Penthésilée, son autre pôle, un être qui est aussi puissant par son entier abandon que l'autre par son activité. » Catherine d'Heilbronn est bien, en effet, le contraire de Penthésilée, que l'on considère le caractère des deux héroïnes ou le dénouement des deux pièces. Si Penthésilée succombe par sa violence, Catherine triomphe par sa douceur (2). Cette parenté et

---

(1) Bülow, p. 50; édit. Schmidt, *Einleitung*, p. LXXXI et LXXXII.

(2) C'est donc « plus puissant » que Kleist devrait dire.

cette opposition des deux pièces sont encore bien montrées par le poète dans une lettre qu'il adressa à Collin le 8 décembre 1808 (1) : « Penthésilée ne peut pas être tout à fait incompréhensible pour celui qui aime Catherine ; elles se tiennent comme le + et le — de l'algèbre, et sont un seul et même être, seulement pensé sous des rapports opposés. »

Mais, si le but de Kleist était de peindre l'ascendant involontaire, mais très réel, qu'une femme prend sur l'objet aimé par la soumission volontaire de sa personnalité à la sienne, un modèle s'offrait à ses yeux. C'était la ballade du *Comte Walters* (2), traduite par G. A. Bürger du vieil anglais (3). Tout en débarrassant la légende anglaise de ce qu'elle avait de trop rude, il s'empara des traits essentiels. Comme le comte de Kleist, celui de Bürger ne s'éprend de la jeune fille qui l'aime qu'après lui avoir imposé de pénibles épreuves, notamment l'épreuve de l'eau qui se retrouve dans Kleist, et à laquelle il ajoute l'épreuve du feu. Dans les deux cas, les épreuves se prolongent au point de nous choquer (4), et le dénouement est le même. C'est au moment où les deux comtes semblent devoir épouser une autre femme que chacun couronne le dévouement de celle qui l'a gagné par sa soumission.

Toutefois la simple lecture de la pièce de Kleist suffit pour nous convaincre que sa conception de la femme, et des emprunts à une ballade répondant à cette conception, ne sont point les seuls éléments de cette pièce. Sans doute Catherine s'abandonne en entier à celui qu'elle aime ; mais on ne peut pas dire précisément que cet abandon soit volontaire ; il est plutôt inconscient. La volonté suppose au moins chez la personne qui se soumet à autrui l'idée qu'elle pourrait agir autrement. Or cette idée, Catherine ne l'a pas. Elle ne se rend pas compte de l'influence exercée sur elle par le comte ; elle la subit, et voilà tout :

---

(1) Zolling, I, CXVIII.

(2) De là peut-être, d'après M. Erich Schmidt, le nom de Wetter.

(3) Percy, *Reliques III*, 52 ; la ballade de Bürger est citée en partie par Zolling, III, IV et V.

(4) Surtout chez Bürger, dont le comte n'épouse la jeune fille qu'après qu'elle a accouché dans l'étable.

« Le comte : Qu'est-ce qui t'attache à mes pas ?
Cath. : Mon haut seigneur ! tu m'en demandes trop. Fussé-je prosternée devant ma propre conscience comme je le suis à présent devant toi..... chaque pensée répondrait encore à ta demande : je ne sais pas. »

Cette influence a quelque chose d'étrange, de mystérieux. Il semble que le comte soit doué, à l'égard de Catherine, d'un pouvoir surnaturel. En fait c'est au ciel qu'elle obéit, et le comte n'est que l'objet qui lui a été désigné par le ciel (IV, II). Mais le ciel a, pour ainsi dire, fait le comte dépositaire de sa puissance, et de là vient que Catherine est pleinement à sa discrétion, comme un sujet à celle de celui qui le magnétise. De l'idée de soumission complète de la femme, Kleist est passé à celle de pouvoir absolu chez l'homme. Le comte est, vis-à-vis de Catherine, une sorte de magnétiseur qui pétrit son âme à son gré, et lui commande soit qu'elle veille, soit qu'elle dorme. Car Catherine est somnambule et parle en dormant (IV, II). On peut même dire que, même éveillée, elle ne sort qu'à demi de sa somnolence, notamment lorsqu'au premier acte (sc. II) elle paraît devant la Sainte Vehme ; les juges ne sont rien pour elle ; elle ne répond qu'au comte, et les souvenirs que ce dernier provoque chez elle ne lui reviennent que lentement, comme tirés des profondeurs du rêve :

« Le comte : Que t'ai-je fait une fois, tu sais ? Que t'est-il arrivé au corps et à l'âme ?
Cath. : Où ?
Le c. : En un endroit ou en un autre.
Cath. : Quand ?
Le c. : Récemment ou auparavant.
Cath. : Aide-moi, mon haut seigneur.
Le c. : Oui, moi t'aider, être étrange... (il s'arrête). Ne te rappelles-tu rien ? »

Catherine baisse les yeux devant elle, et le comte est obligé de lui arracher par lambeaux ce qu'il veut lui faire dire.

Assurément l'influence que Kleist attribue au comte sur Catherine n'est pas celle qu'il exerçait, ou même prétendait exercer sur Wilhelmine. Le soin qu'il prenait de former sa raison prouve au contraire

qu'il comptait bien ne pas avoir à ses côtés un être purement sensitif. Mais il n'est pas étonnant que ses idées se soient modifiées après la rupture. Ce sont des motifs raisonnables qui avaient décidé Wilhelmine et sa famille à rompre cette liaison. C'est encore au bon sens de Julie Kunze, peut-être à celui de la fille de Wieland, que sont venues se heurter les fantaisies du poète. Il est donc naturel que, voyant la réalité contraire à ses aspirations, il ait transporté son idéal dans un monde surnaturel, où les volontés humaines n'agissent pas seules, où interviennent des causes supraterrestres : la décision venue d'en haut, la puissance mystérieuse de l'amour, cette sorte d'aimant qui attire deux êtres l'un vers l'autre. Au fond, comme nous le disions plus haut, c'est le ciel qui dirige tout. Mais ici la Divinité n'agit pas par des voies simples. La puissance que Dieu prête au comte tient de la sorcellerie et de la magie. De là vient que le comte est accusé d'association avec Satan, et que, jusqu'à l'apparition du chérubin, Catherine semble être sous le pouvoir d'un enchanteur inconscient. Comment Kleist est-il arrivé à introduire dans son œuvre cet élément quasi-magique ?

Il y a à cela deux causes : d'abord la transformation qui s'était opérée dans les idées de Kleist. Victime de la raison chez la femme, il la voulait purement sensible. Son idéal était une femme qui ne raisonnât pas, qui ne voulût pas, qui, soumise en entier à l'être aimé, vît par ses yeux, sentît par son cœur, et n'agît que par sa volonté. Son idéal était un empire mystérieux exercé par l'être fort sur l'être faible. La deuxième cause, c'est le milieu où vivait Kleist, et le courant d'idées qui avait pénétré la littérature.

L'imitation de Shakspeare avait porté un premier coup à l'esprit rationaliste du XVIII^e^ siècle en faisant revivre un certain nombre de croyances populaires. Les spectres, les sorcières, les magiciens étaient revenus à la mode, et nous avons trouvé une sorcière dans *Les Schroffenstein*, qui procèdent directement de Shakspeare. D'autre part, grâce à l'influence exercée par les écrits de Rousseau, le cœur avait revendiqué sa place à côté de la raison. De là, dans la littérature, une tendance à faire intervenir des êtres surnaturels et les ressorts mystérieux tirés du sentiment que la raison ne connaît pas. On cherchait moins à satisfaire la raison qu'à séduire le cœur et à frapper l'imagi-

nation. On revenait aux sciences occultes et aux influences supra-sensibles. Les chefs incontestés de la littérature, Gœthe et Schiller, n'échappaient pas entièrement à cette tendance. *Faust* (1808) (1) et *La Pucelle d'Orléans* (1801) en sont la preuve. Les romantiques avaient vu là une mine nouvelle et s'étaient mis à l'exploiter. Tieck, sceptique au fond, se bornait à jouer du spectre (notamment dans *Le blond Ekbert*) (2); Schleiermacher se contentait de faire descendre la religion dans les profondeurs du sentiment. Mais le mysticisme apparaît nettement avec Novalis, avec Zacharias Werner (*Les Fils de la Vallée* 1803, *Martin Luther* 1806). Brentano, Arnim, Fouqué, Schulze allaient faire intervenir dans leurs récits les naïves croyances populaires du Moyen-Age. Jacob Boehm retrouvait de nombreux lecteurs. Le catholicisme faisait de nombreuses recrues, particulièrement dans le camp romantique. La raison était détrônée; le sentiment et l'imagination prenaient sa place; le merveilleux, le mystérieux envahissaient tout.

Or Adam Müller, l'associé de Kleist, était un mystique. D'autre part Schubert, avec lequel Kleist se trouvait plus particulièrement en relations à Dresde, parlait et écrivait sur le magnétisme, sur le monde des esprits, sur la symbolique du rêve, sur le côté obscur des sciences naturelles (3). Or, ce singulier naturaliste citait dans ses cours la fille d'un conseiller d'Heilbronn sur le somnambulisme de laquelle on racontait nombre d'histoires surprenantes. Comme ni l'histoire ni la légende ne nous parlent d'une Catherine d'Heilbronn, et que c'est pourtant dans cette ville d'Heilbronn que Kleist place sa Catherine, nous sommes autorisés à penser que les leçons et les livres de Schubert ne furent pas étrangers à la conception de l'héroïne, et que ces théories, conformes au goût du temps, vinrent pour ainsi dire donner un corps à cette idée d'une influence intime

---

(1) C'est la date de la publication de l'œuvre entière. Mais la plus grande partie de l'œuvre remonte bien plus haut.

(2) Haym, *Die romantische Schule*, p. 83 et suiv.

(3) Voir plus haut, p. 131.

et mystérieuse exercée par l'homme sur la femme, qui était devenue pour Kleist l'idéal d'un véritable amour (1).

Mais dès l'instant que cette influence intime exercée par l'homme sur la femme prenait le caractère d'un enchantement, dès qu'aux séductions naturelles de la passion venaient s'unir des liens mystérieux provenant d'êtres suprasensibles, Kleist se trouvait en quelque sorte obligé de reporter en arrière l'époque où il placerait son drame, de remonter, loin de ces générations formées par Voltaire et l'*Encyclopédie*, à ces siècles naïfs qui croyaient aux songes, et qui voyaient, dans tous les événements de ce monde, la main du diable ou celle de Dieu. Le Moyen-Age seul était le cadre qui convînt au sujet de son drame. De là le troisième élément important que nous trouvons dans la pièce. Nous sommes transportés au temps du Saint-Empire Romain Germanique, temps de mystères et de luttes, où la Sainte Vehme poursuit ceux que le bras séculier ne peut atteindre, où l'empereur rend la justice et se mêle à ses sujets parce qu'il a besoin d'eux tous, où les seigneurs ont conscience de leur force, et, se fiant peu à l'autorité supérieure, font eux-mêmes valoir leurs droits, au temps des burgraves, des rhingraves, des comtes palatins ; à l'époque où il y avait encore des chevaliers redresseurs de torts, à ce Moyen-Age qui mourut avec Gœtz de Berlichingen. On a remarqué avec raison qu'il y avait une certaine ressemblance entre la pièce de Kleist et celle de Gœthe. Nous verrons tout à l'heure jusqu'où va cette ressemblance. Qu'il nous suffise de la constater ici, et de dire qu'ayant choisi ce cadre, Kleist s'y est intéressé pour lui-même. Ce qui le prouve bien, en dehors des nombreux chevaliers ou hommes d'armes qui s'y trouvent, c'est l'indication fournie par l'auteur lui-même, qui désigne sa pièce comme un « grand drame chevaleresque historique ».

Du reste les titres et les sous-titres, pris ensemble, nous indiquent les trois éléments qui constituent l'œuvre : Catherine d'Heilbronn, le principal personnage, représente le dévouement absolu de la femme à l'être aimé ; l'épreuve du feu, c'est encore ce dévouement

(1) Lichtenheld, édit. de *Catherine d'Heilbronn*, Vienne. *Einleitung*, VII.

si l'on veut, mais le succès qu'obtient ce dévouement n'est dû qu'à l'intervention du chérubin, c'est-à-dire d'une action surnaturelle. Enfin les mots « grand drame chevaleresque historique » marquent l'importance attribuée par l'auteur au cadre du tableau qu'il a mis sous nos yeux. Il nous reste à étudier la valeur relative de ces éléments.

Commençons par le troisième. Il est sûr que, donnant à son cadre une certaine importance, Kleist a songé à *Gœtz*. Mais il est non moins assuré qu'il a fait autre chose, et les différences proviennent précisément de ce que ce qui est le tableau chez Gœthe n'est que le cadre chez Kleist. *Gœtz*, c'est toute une époque qui revit devant nos yeux, tout un monde, pourrait-on dire. *Gœtz*, c'est la fin du Moyen-Age, des chevaliers errants et justiciers ; c'est l'époque où le pouvoir impérial, hésitant, chancelle sur ses vieux fondements, en présence d'aspirations nouvelles, au milieu d'intrigues qui annoncent de nouvelles mœurs. C'est l'époque où la Réforme se prépare, où les paysans se révoltent et se vengent. *Gœtz*, c'est l'Allemagne peinte à un certain moment, l'Allemagne dans sa vie politique, sociale, religieuse, intime. Mais cette pièce, qui est un tableau d'ensemble, est en même temps une série d'actions liées entre elles par le personnage qui y joue le principal rôle, Gœtz. Présent ou absent, c'est toujours lui qui emplit la scène, et son nom seul pouvait servir de titre à l'œuvre de Gœthe.

Telle n'est point celle de Kleist. Sans doute on a remarqué, et avec raison, certaines ressemblances soit dans les personnages, soit dans la marche générale des deux pièces. Ainsi le comte de Strahl, au moment où il se présente pour la première fois chez Théobald, part en guerre contre le comte palatin qui songe à renverser les murs d'Heilbronn. Au second acte, il croirait se déshonorer s'il laissait se perpétrer sous ses yeux l'enlèvement d'une femme. C'est un Gœtz au petit pied, ennemi juré de toute injustice, et même un peu naïf comme lui. Cunégonde ressemble à Adélaïde. C'est le mauvais génie de la pièce, mais exerçant ici une action plus directe que dans *Gœtz*, puisque c'est le comte lui-même, et non un de ses amis, un Weislingen, que la courtisane prend dans ses filets ; du reste, pas plus qu'Adélaïde, Cunégonde ne recule devant un

empoisonnement pour assurer la réussite de ses plans. L'empereur d'Allemagne paraît dans les deux pièces. Enfin les fréquents changements de scène dans l'œuvre de Kleist, le nombre déjà respectable des personnages et surtout des chevaliers qui y paraissent, indiquent que Gœthe a eu sur la composition de son drame une influence incontestable.

Mais, nous le répétons, il ne faut pas exagérer les ressemblances qui existent entre les deux pièces. Chez Gœthe, Gœtz est tout ; la pièce vit de son activité et meurt avec lui. Chez Kleist, l'intérêt se concentre sur Catherine ; le comte ne nous intéresse que par rapport à elle, et la pièce est terminée le jour où le dévouement de la jeune fille a reçu sa récompense, le jour où s'est réalisée la prophétie du ciel qui la concerne. Les titres des deux pièces (*Gœtz*, *Catherine*) indiquent à eux seuls que les actions sont différentes, que l'intérêt n'est plus le même, et que le but des auteurs a été autre. La partie essentielle de l'œuvre de Gœthe n'est donc que l'accessoire de celle de Kleist.

Il résulte de ce parallèle que les mots : « grosses historisches Ritterschauspiel » conviendraient beaucoup mieux à la pièce de Gœthe qu'à celle de Kleist ; vu que, si les chevaliers jouent un certain rôle dans *Catherine d'Heilbronn*, le drame est loin d'avoir soit l'ampleur, soit le fonds historique de *Gœtz* ; et que même, tous les personnages de Kleist étant inventés, le mot de « historisches » ne s'explique guère que par l'intention, très imparfaitement réalisée, de peindre une époque tout en représentant une action.

Restent les deux autres éléments signalés au commencement de cette étude : le dévouement sans bornes de Catherine, et le merveilleux chrétien. Ces deux éléments sont véritablement essentiels au drame.

Que le dévouement sans bornes de Catherine soit un des éléments fondamentaux de la pièce, cela résulte de son origine même, du but que Kleist s'est proposé, et du jugement qu'il a porté sur son œuvre en disant que c'était la contre-partie de *Penthésilée*, et que Catherine était un être aussi puissant par son abandon que l'autre par son activité. Il a voulu peindre la force

qu'une femme tire de sa soumission entière aux volontés de celui qu'elle aime. Cette soumission se manifeste dans Catherine de deux manières : d'une façon négative d'abord, par le renoncement de l'héroïne à sa personnalité ; d'une façon positive ensuite, par des actes de dévouement. Dès que le comte a paru, l'être de Catherine s'absorbe dans le sien ; elle ne vit que par lui, l'accompagne aussi fidèlement que son ombre, ainsi que le dit le comte lui-même : « Quand je tourne la tête, j'aperçois deux choses, mon ombre et elle. » (I, 1). Elle se précipite de la fenêtre pour le suivre ; dès qu'elle est rétablie, elle l'accompagne dans ses expéditions, voulant toujours être à ses côtés, comme si elle ne pouvait pas exister ailleurs, demandant à rester dans le petit bois de sureaux, d'où elle peut parfois le contempler sur les murs de son château ; en un mot vivant de sa vie, animée par sa vue et sa présence, tombant en défaillance dès qu'on l'écarte de lui, à moitié morte dès qu'on l'en a séparée. Mais cette frêle sensitive trouve une singulière énergie dès qu'il s'agit de sauver son maître et seigneur. Dans la nuit, par le froid, seule dans des routes occupées par des reîtres, elle vient lui annoncer que sa vie est en danger. Ses menaces ne l'empêchent pas d'accomplir ce qu'elle sait être son devoir. L'assaut commence, elle est là pour lui remettre son armure. Ce dévouement actif s'étend à tout ce qui touche l'objet aimé ; la jalousie n'a pas de prise sur cette âme candide et sereine, et elle se jettera au milieu des flammes pour leur arracher ce que Cunégonde exigera ; elle subira l'épreuve du feu. Quand l'assaut aura été repoussé, elle suivra le comte pour lui remettre l'étui oublié. Bref, son amour n'est pas fait seulement d'abandon, mais aussi de sacrifice.

Du reste, ce dévouement reçoit sa récompense. Sans doute, le comte traite quelquefois Catherine avec une rudesse, et même une brutalité qui nous choque, puisqu'il la menace du fouet ; mais comme, au fond, le comte est un honnête homme, la douceur persistante de Catherine triomphe de sa brutalité passagère qu'il regrette dès que son emportement est passé (1). Dès le début du second acte,

(1) Par exemple (III, VI). Le comte (apercevant le fouet) : « Que fait le fouet ici ? » — Gottschalk : « C'est vous-même qui l'avez pris. » — Le comte (en colère) : « Ai-je ici des chiens à chasser ? »

il exprime son amour avec un lyrisme qui non seulement est maniéré, mais encore est en désaccord avec le caractère du personnage, le ton général de la pièce et le style ordinaire de Kleist. Mais, quelle que soit la forme que revête l'expression de cet amour, il n'en est pas moins réel, profond, et nous n'avons aucune raison de douter de la sincérité du comte quand il regrette que les préjugés nobiliaires s'opposent à l'union entrevue avec celle qu'il chante à la manière d'un berger. Cunégonde s'est un moment emparée de son cœur. Mais dès que Catherine lui a donné, en lui apportant le message qui annonce l'assaut, une preuve assurée de son affection, il l'entoure des soins les plus tendres (1), et son amour se réveille vivace et ardent, quand il la voit subir l'épreuve du feu, accru de la haine que lui inspire la conduite barbare de Cunégonde. Du reste Catherine sait bien qu'il est amoureux d'elle « comme un scarabée », et elle le lui déclare dans la scène de somnambulisme du quatrième acte. Nous ne serons pas étonnés de la voir prendre, le jour du mariage, la place que Cunégonde se croyait réservée, quand le comte, convaincu que Cunégonde est un monstre au physique autant qu'au moral, appréciera à leur valeur la grâce et la vertu de la jeune fille.

Toutefois, on est en droit de se demander si, en épousant Catherine, le comte obéit simplement à l'impulsion de son cœur, ou s'il est en même temps poussé par le songe, et veut réaliser une prophétie qu'il sait maintenant être venue du ciel. Or, nous sommes obligés de convenir que ce second motif n'agit pas moins sur lui que le premier, et que si la pièce gagne en variété, même en intérêt, à l'introduction de cet élément nouveau, le troisième que nous ayons signalé, elle y perd en unité d'impression, en déduction logique ; et que même le but de Kleist, la glorification du dévouement féminin, n'apparaît plus aussi nettement, puisque ce dévouement n'est plus le motif unique qui détermine le comte et assure le triomphe de Catherine.

Nous sommes ainsi amenés à étudier le merveilleux de la pièce.

---

(1) Le c. : « Entoure-toi vite d'un châle, Catherine, et ne bois que lorsque tu n'auras plus chaud. Mais tu n'en a pas ? » — Cath. : « Non. » — Le c. : « Prends mon écharpe. » (III, vi).

Disons tout de suite, au sujet de ce merveilleux, que d'abord il est mêlé d'éléments étrangers; qu'ensuite il tarde trop à produire son effet; et qu'enfin, dès l'instant que l'auteur l'admettait dans sa pièce, il aurait dû lui donner une place plus large.

En effet ce merveilleux est un merveilleux chrétien, précisons, sacré. C'est le ciel qui envoie, la même nuit, le même songe au comte et à Catherine. C'est le ciel qui sauve Catherine du feu. Dès lors pourquoi mêler à cette intervention divine cet élément indécis, mal défini, regardé comme semi-diabolique, qu'on nomme le somnambulisme ? La somnambule d'Heilbronn, dont parlait Schubert, pouvait être fort intéressante à étudier. Les effets que Kleist a tirés du somnambulisme de sa Catherine sont, nous le concédons volontiers, assez heureux. Mais le somnambulisme n'a que faire ici. L'idée bien arrêtée que le ciel la destine au comte suffirait à expliquer la conduite de Catherine. La pièce aurait eu un caractère moins romantique, mais le merveilleux eût été plus net.

D'autre part, pourquoi le comte ne soupçonne-t-il pas, lorsqu'au premier acte (dans la déposition de Théobald) (1) il est question de la marque que porte Catherine, que c'est d'elle qu'il était question dans son songe ? Pourquoi, le songe du comte étant connu de tout le château (2), personne n'a-t-il l'idée que Catherine pourrait être la fiancée promise au comte ? C'est que le songe du comte n'a pas eu, en ce qui concerne la jeune fille entrevue, la précision de celui de Catherine, et c'est ce qui permet de l'appliquer à Cunégonde. Mais pourquoi cette différence s'ils ont la même origine ?

Enfin dès l'instant que Kleist faisait de Catherine la protégée du ciel, et en quelque sorte le bon génie du comte, pourquoi n'est-il pas resté fidèle à sa première idée qui faisait de Cunégonde un génie malfaisant, une ondine envoyée par le mauvais esprit ? Nous savons que Tieck s'étant exprimé défavorablement sur cette scène, probablement en en montrant la difficulté scénique, Kleist crut devoir la

(1) Cf. (II, IX) le récit de Brigitte.

(2) Il est vrai que cette scène (II, IX) manque dans le *Phœbus*. Elle n'aurait pas dû être ajoutée par Kleist.

changer, et qu'il le regretta par la suite. Nous le regrettons également. Faire de Cunégonde un monstre physique avec fausses dents, perruque, chemise de fer, c'est d'abord présenter une image repoussante ; ensuite et surtout, c'est ne pas opposer le contraire au contraire, ce qui serait le cas si, comme dans pas mal d'opéras, comme dans le plan primitif de Kleist, le génie du bien avait eu à lutter avec le génie du mal.

Pour nous résumer, nous dirons donc d'abord que l'introduction du merveilleux dans la pièce lui ôte une partie du caractère que Kleist avait voulu lui donner ; ensuite, que ce merveilleux, pris en lui-même, n'est ni assez pur, ni complet.

Schiller, dans *La Pucelle d'Orléans* (1801), avait apporté beaucoup plus de netteté dans l'emploi du merveilleux. Il y a entre la pièce de Schiller et celle de Kleist, qui lui est postérieure de sept ans, une parenté incontestable, signalée par Wilhelm Scherer dans son *Histoire de la Littérature Allemande* (1), puis par MM. Erich Schmidt et Brahm. Dans les deux pièces l'intérêt se concentre sur l'héroïne, dans les deux l'héroïne est protégée par le ciel, mais le père de l'héroïne croit à une influence diabolique. Théobald au premier acte parle de sa fille à peu près comme Thibault d'Arc ; il considère le comte comme « Satan en personne ». C'est cette similitude de situation et de sentiments qui a peut-être, d'après M. Erich Schmidt, fait donner par Kleist au père de Catherine le nom de Théobald, parent de Thibault. Dans les deux pièces il y a un amant rebuté, Raymond d'une part, Gottfried de l'autre, qui ne cesse pas de croire à la pureté de l'héroïne, de l'aimer, et lui prête volontiers son appui. Il y a encore des ressemblances de détail. Mais il ne faut pas pousser trop loin le parallèle. Il y a entre Catherine et Jeanne d'Arc cette différence essentielle que Dieu approuve l'amour de Catherine ou plutôt le lui inspire, tandis qu'il ne donne à Jeanne sa force invincible qu'autant qu'elle réprimera en elle tout sentiment d'amour ; et c'est précisément cet appui conditionnel que Dieu accorde à Jeanne qui est traité avec une netteté parfaite par Schiller. Jeanne se

(1) Sixième édition, 1891, p. 691 : mit manchen Anklängen an die *Jungfrau von Orleans*.

doit à sa patrie seule. Du moment où elle éprouve de la tendresse pour Lionel et l'épargne, elle perd sa force avec la conscience de sa pureté. Ce n'est que lorsqu'au cinquième acte elle a repoussé les services de Lionel qu'elle peut briser ses chaînes et trouver sur le champ de bataille la mort glorieuse à laquelle elle a droit désormais. L'action du ciel se manifeste d'une façon beaucoup plus simple et beaucoup plus nette que chez Catherine, sans qu'il soit besoin de somnambulisme. Dans sa « tragédie romantique », Schiller s'est montré beaucoup moins romantique que Kleist dans son « drame de chevalerie ».

Ce manque de simplicité dans le merveilleux de la pièce n'est pas le seul défaut que l'on trouve dans *Catherine d'Heilbronn*. La pièce, dit M. Brahm (1), menace constamment de se désagréger en deux actions dont Catherine et Cunégonde sont les deux centres, et le comte n'établit pas entre elles une connexion suffisante. M. Stjernstedt va jusqu'à dire (2) que « pour ce qui concerne le drame dans sa totalité et la liaison organique de ses parties, *Catherine d'Heilbronn* est la plus faible des œuvres de Kleist. » Il nous semble qu'il ne faut pas insister outre mesure sur cette imperfection. Tout au plus pourrait-on reprocher au poète, ainsi que le fait M. Brahm, de n'avoir pas mis les deux rivales en présence dans une scène capitale. Et encore, qu'y eût dit la douce Catherine ?

D'autres défauts ont été signalés. Ainsi il est désagréable de voir dans l'honnête Théobald un mari trompé. Aussi Devrient (1852), mettant à profit une idée de Tieck, en a-t-il fait le grand-père de Catherine. D'autre part, la fin semble brusquée, et sent quelque peu la manière de Kotzebue.

Pour le style, Kleist renonce à l'hellénisme dans *Catherine d'Heilbronn*, et revient à l'imitation pure et simple de Shakspeare. Sans doute la déposition de Théobald au premier acte se déroule avec une ampleur majestueuse. Mais Shakspeare ne dédaigne pas les tirades, et certains passages, notamment les imprécations de Théobald à la fin, trahissent directement l'influence du tragique

---

(1) Page 243.

(2) Page 35.

anglais : « Eh bien donc, gouverne, Hécate, princesse des enchantements, reine de la nuit, qui répands l'odeur des marécages. Poussez, vous forces démoniaques, qui d'ordinaire vous efforcez d'extirper les lois humaines, fleurissez sous l'haleine des sorcières, et élevez-vous en forêts, de sorte que vos cimes se brisent l'une l'autre, et que la plante du ciel, qui germe au sol, pourrisse, etc... » Le monologue (1) du comte au début du second acte rappelle aussi, en même temps que la langue sentimentale du XVIIIe siècle, le style de Shakspeare, notamment celui des sonnets : « Je veux feuilleter ma langue maternelle, et piller tout le riche chapitre intitulé sentiment de telle sorte qu'aucun rimailleur ne puisse dire d'une façon nouvelle : je suis attristé. Je veux mettre en œuvre tout ce que la mélancolie a de touchant ; plaisir et tristesse mortelle doivent alterner, et conduire ma voix, comme un beau danseur, à travers toutes les inflexions qui enchantent l'âme. » C'est d'une manière toute shakspearienne que le veilleur de nuit annonce que le feu est au château de Thurneck :« Feu ! feu ! feu ! Eveillez-vous, hommes de Thurneck. Femmes et enfants du bourg, éveillez-vous ! Rejetez le sommeil qui, comme un géant, est étendu sur vous..... Le crime a passé par la porte d'entrée sur des chaussons. Le meurtre est debout, avec flèche et arc, au milieu de vous, et la dévastation, pour l'éclairer, allume sa torche à tous les coins du bourg. Feu ! feu ! Oh ! si j'avais une langue d'airain et un mot que l'on pût mieux crier que celui de Feu ! feu ! feu ! » (III, VII). Comme son maître, Kleist vise à la force, même au prix de l'exagération. Pour dire au comte qu'un messager est arrivé bride abattue, Gottschalk s'exprime comme il suit : « Si votre château avait été un arc de fer, et lui une flèche, il n'aurait pas pu être lancé ici plus vite. » Comme Shakspeare, il ne craint pas de nous choquer. Catherine est trop souvent comparée à une courtisane (*Metze*). Pour atteindre son but, Kleist ne recule ni devant la vulgarité : « Catherine a à peine quitté le cordon ombilical » (I, II) ; ni devant le mauvais goût : le comte déclare (V, I) que s'il atteint le crâne de Théobald, il l'apla-

(1) Dans ses dernières pièces, Kleist abrègera les monologues, qui ralentissent l'action.

tira « comme un fromage de gruyère qui fermente étendu sur la planche de la vacherie. »

Mais s'il a les défauts du maître, Kleist possède aussi quelques-unes de ses qualités. Comme lui il excelle à poser un personnage devant nos yeux, à le fixer dans notre mémoire par un mot, par un geste, par une attitude. Tous ses personnages vivent et se gravent en nous par des traits ineffaçables.

Un personnage aux lignes bien arrêtées, c'est le comte de Strahl. Kleist l'a peint *con amore*, parce qu'il l'a peint d'après lui-même (1). Comme Kleist, le comte est un caractère droit, loyal, qui n'abuse pas de sa situation comme le comte de Bürger. Avec cela, il est emporté, brutal à ses heures ; mais il est le premier à regretter sa brutalité, et ses attentions vis-à-vis de Catherine n'en ont que plus de prix. Nous avons déjà remarqué dans les œuvres de Kleist ce mélange de violence et de douceur. Ici la violence est surtout représentée par l'hypocrite Cunégonde. Quand le comte a renversé son ravisseur, elle demande qu'on le laisse étouffer dans son sang, qu'avec des pelles on rejette sans tarder la terre sur son corps (II, VIII). Elle poursuit Catherine d'une haine féroce. Le feu n'ayant pas réussi, elle essaie du poison. En revanche le brave Gottschalk, qui s'est attaché à la jeune fille, a pour elle des attentions exquises, plus touchantes chez un vieux soldat, et qui rappellent de loin les soins dont Kent entoure le roi Lear.

Mais la douceur est surtout représentée par cette Catherine qui a donné son nom au drame, qui domine la pièce, et qui enveloppe les autres personnages dans son rayonnement de candeur, cet être frêle et puissant, maladif et chaste, à moitié endormie devant celui qu'elle aime, éveillée et téméraire quand il s'agit de le défendre, cet ange qui semble inconscient d'un amour dont il n'ignore pourtant

(1) Kleist prête au comte, parlant de Catherine, une idée qu'il avait exprimée pour lui-même, après une brouille passagère avec Rühle (1806) et la lui fait exprimer dans les mêmes termes. (*Cath. d'H.*, IV, II) : Le c. : « Quand je la (Catherine) vois ainsi à terre... tous les sentiments des femmes m'envahissent et me font verser des larmes. » Bülow, p. 244 : « Quand tu me tendis la main au départ, tous les sentiments de ma mère m'envahirent, et me rendirent de nouveau bon. » En allemand la ressemblance est encore plus frappante.

pas les effets, être fuyant et insaisissable, comme les Allemands savent en créer.

Et ici nous touchons à la raison véritable qui a rendu la pièce populaire. Les critiques peuvent disséquer la pièce, en montrer les divers éléments, faire voir qu'ils ne sont pas bien fondus ensemble. Peu importe. C'est précisément au mélange de ces divers éléments, si imparfait qu'il puisse être, que la pièce doit d'avoir plu au peuple allemand, et à tout le peuple allemand, lettrés et ignorants, et d'être représentée sur les scènes des capitales comme sur celles des petites villes, ce qui caractérise la pièce vraiment populaire. Prendre pour cadre la vie intense de *Gœtz de Berlichingen* ; dans ce cadre fait d'agitation et de coups d'épée placer une héroïne pure et douce, grande par son abandon, puissante par sa faiblesse, une enfant chérie du ciel qui a décidé à l'avance de récompenser en elle le dévouement dont il la savait capable ; mêler au simple jeu de la nature et des forces humaines des actions, des personnages romanesques, des influences mystiques et surnaturelles, animer l'action avec le style de Shakspeare, c'était, en adhérant aux tendances et aux procédés romantiques, flatter le goût de la nation pour la sensibilité et la rêverie. Avec *Catherine d'Heilbronn*, Kleist entrait nettement dans la nouvelle école, et conquérait à jamais une place dans les cœurs allemands.

# CHAPITRE V

## *LA BATAILLE D'ARMINIUS*

---

Les premières productions de Kleist n'avaient pas eu un caractère national. *Les Schroffenstein,* originairement, avaient l'Espagne pour théâtre ; *Robert Guiscard* se passait sous les murs de Constantinople, *Penthésilée* sous ceux de Troie ; ses comédies mettaient en scène des Hollandais ou des Grecs. Avec *Catherine d'Heilbronn* un pas avait été fait ; c'est l'Allemagne du Moyen-Age que Kleist mettait sous les yeux de ses concitoyens ; un nouveau progrès s'accomplit avec *La Bataille d'Arminius* et *Le Prince de Hombourg* ; dans ces pièces éminemment nationales, l'auteur, sous l'impression des événements contemporains, mettait directement son génie au service de son pays.

*La Bataille d'Arminius* fut écrite dans les derniers mois de 1808. Kleist l'avait à peine terminée que, dès le 1er janvier 1809, il l'envoya à Vienne où le poète Collin devait la faire représenter au Burgtheater. Mais la pièce fut trouvée beaucoup trop hardie par la censure à cause des allusions qu'elle contenait. Le même motif empêcha même l'auteur de la faire imprimer (1). Il dut se contenter de la faire circuler parmi ses amis à l'état de manuscrit, et ce n'est que dix ans après sa mort, en 1821, que Tieck l'imprima pour la première fois, dans l'édition qu'il donna des œuvres posthu-

---

(1) Koberstein, p. 152. Lettre à Ulrique du 17 juillet 1809.

mes de Kleist. *Le Prince de Hombourg* ne vit aussi le jour qu'à cette époque. Kleist, qui ne survécut que trois ans à son œuvre, et ne la vit que privée de la gloire qu'il avait rêvée pour elle, exprima sa désillusion par deux vers qui nous sont parvenus avec elle (1).

*La Bataille d'Arminius*, ou, si l'on veut, *d'Hermann*, c'est l'histoire de la défaite que ce chef chérusque infligea aux légions de Varus, de cette défaite qui fut ressentie si profondément à Rome et dont Auguste ne put se consoler. La pièce se passe donc en Germanie, dans le pays des Chérusques, sous le règne d'Auguste, au mois d'août (l'histoire dit septembre) de l'an IX de Jésus-Christ. Nous verrons plus loin que, sous forme d'allusions, les faits contemporains, auxquels elle dut sa naissance, y tiennent une large place. Mais analysons d'abord la pièce en elle-même.

Au moment où la toile se lève, un certain nombre de chefs germains se trouvent réunis dans le pays des Chérusques. Leur but est de former contre les Romains, dont ils constatent avec effroi les progrès, une ligue dans laquelle ils veulent faire entrer Hermann. Malheureusement pour eux, bien que sûrs désormais de l'ambition et de la duplicité des Romains, ils ne savent pas faire taire les mesquines jalousies qui les divisent, jalousies que de tout temps Rome sut si bien exploiter. Tandis que Wolf, chez des Cattes, se lamente sur ces zizanies des bergers en présence du loup qui envahit la bergerie, Hermann, sa femme Thusnelda et Ventidius Carbo, le légat de Rome chez les Chérusques, reviennent de la chasse à l'ure, accompagnés d'une nombreuse suite. Un ure a, paraît-il, menacé les jours de Thusnelda. Hermann et Thusnelda félicitent le prétendu sauveur, Ventidius, le premier parce qu'il veut, par sa courtoisie, endormir la vigilance des Romains ; la seconde, parce que son mari, dans le même but, lui a recommandé d'encourager les avances amoureuses du légat. Ventidius, invité par Hermann à accompagner sa

---

(1) Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schooss, mir, deinem Dichter, verwehrt.

La pièce n'a été jouée qu'après 1870. Rudolf Genée en donna en 1871 un remaniement représenté en 1875. La même année, les acteurs de Meiningen jouèrent la pièce en s'attachant davantage au texte de Kleist.

femme à Tentoburg, remet avec joie au lendemain une communication diplomatique qu'il doit lui faire, et le laisse en compagnie des chefs. Thuiskomar, chef des Sicambres, expose à Hermann la situation. Les Romains ne respectent pas plus leurs alliés que leurs ennemis. Malgré un traité de neutralité, ils ont envahi son territoire et s'y conduisent comme en pays conquis. Hermann est menacé du même sort. Sous prétexte de le défendre contre Marbod, roi des Suèves, ils occuperont son royaume et Hermann ne pourra les en empêcher. Hermann, resté à peu près silencieux jusque là, déclare, au grand étonnement des chefs, qu'il est disposé à les accueillir. On a beau lui représenter que les Romains soutiennent secrètement Marbod. Son but, dit-il, est de succomber glorieusement sous les forces romaines. Il n'a pas besoin d'alliés que les Romains pourraient aisément mettre aux prises les uns avec les autres. Peut-être accepterait-il leur concours s'il s'agissait de conquérir quelque chose. Mais il s'agit uniquement de perdre. Tous leurs royaumes sont déjà perdus, et c'est en vain qu'ils essaieraient de lutter contre les troupes disciplinées de l'empereur. Plus tard ce sera sans doute un Barbare qui règnera sur le monde. Mais pour le moment les Romains sont incontestablement les maîtres. Ce n'est pas qu'il veuille se soumettre sans résistance. Il entend au contraire ne céder son terrain que morceau par morceau, et il espère ainsi allumer une guerre qui conduira un jour à Rome, sinon lui, au moins un de ses descendants. Excités par ces paroles, les chefs semblent prêts à l'accepter comme libérateur. Mais Hermann leur demande s'ils sont prêts à sacrifier tout ce qu'ils possèdent : « Bref, voulez-vous, comme je vous l'ai déjà dit une fois, ramasser femmes et enfants, et les transporter sur la rive droite du Weser, fondre les services d'or et d'argent que vous possédez, vendre ou engager perles et joyaux, dévaster vos campagnes, abattre vos troupeaux, brûler vos places, je suis votre homme. » « Mais, fou que tu es, dit Thuiskomar, c'est précisément cela, oui, c'est cela que nous voulons défendre dans cette guerre. » « Ah ! bien, reprend Hermann, je croyais que c'était votre liberté. » Et il s'en va. Il a essayé en vain de les exaspérer ; il leur a fait entendre quelle était la seule guerre possible ; mais il ne compte pas, pour le moment du moins, sur des alliés qui ne sont pas résolus à tous les

sacrifices. Il accomplira seul l'œuvre de la délivrance, avec l'aide de Dieu et de Marbod.

Le deuxième acte s'ouvre à Teutoburg dans la tente d'Hermann. Ventidius lui offre, pour le défendre contre Marbod, qui lui a réclamé un tribut, les trois légions campées sur la Lippe, sous le commandement de Varus. Hermann, qui veut attirer chez lui les légions pour les exterminer dans des marais, mais qui craint d'éveiller les soupçons par trop d'empressement, simule une certaine hésitation, insistant sur les ravages commis par les armées en marche. Mais Ventidius fait valoir la puissance de Marbod, et briller à ses yeux la suzeraineté qu'Auguste est disposé à lui accorder sur toute l'Allemagne, s'il veut devenir l'allié des Romains. Alors seulement Hermann, qui feint d'être aussi ambitieux que les autres princes germains, accepte l'offre des trois légions, et Ventidius le prenant au mot lui annonce qu'elles seront là dès le lendemain. Après avoir accompli la mission qu'Auguste lui a confiée, Ventidius veut s'acquitter de celle qu'il tient de Livie, et qui consiste à envoyer à l'impératrice une boucle des cheveux de Thusnelda. En sortant de la tente d'Hermann il se dirige vers l'appartement de la princesse. Celle-ci arrive chez Hermann qui lui reproche d'éviter le légat ; car il entre dans son plan de favoriser le flirtage de Ventidius. Celui-ci a vite retrouvé la trace de Thusnelda, et, resté seul avec elle, il lui demande un souvenir, une mèche de cheveux par exemple : « Donne-moi, idole de mon âme, une mèche de ces cheveux qui ne descendent pas de la tête de Junon jusqu'à ses pieds en flots plus abondants... Je ne te demande en suppliant que cette seule mèche, qui, pressée chaudement à mes lèvres dans le bocage, au clair de lune, doit compléter le rêve que je ferai de ton être. » Comme il devient trop pressant, Thusnelda sonne et fait venir une de ses servantes ; mais, pendant qu'elle chante en s'accompagnant du luth, Ventidius lui coupe la mèche de cheveux et disparaît. Hermann survient ; car il a épié pendant les scènes précédentes. Thusnelda lui apprend ce qui s'est passé, et lui reproche de favoriser l'amour que ce jeune Romain lui porte. Tout en lui déclarant qu'elle a tort de s'effaroucher d'un amour qui n'existe pas, il lui promet que dans trois jours ces visites importunes cesseront. Thusnelda partie, Hermann charge Luitgar, fils de son conseillet Eginhard, présent à

l'entretien, de porter un message à Marbod. Il se rendra au camp de ce prince avec un écrit, un poignard et les deux fils d'Hermann. Le poignard, Marbod doit le plonger dans la poitrine des deux enfants au cas où les propositions d'Hermann contiendraient une trahison. Quant au plan, le voici : Varus va se diriger vers le Weser pour attaquer Marbod. Hermann doit le suivre avec les Chérusques. Si Marbod veut seconder les projets d'Hermann, il doit traverser le Weser à une date qu'il fixe avec précision, et ainsi l'armée de Varus, prise, dans la forêt de Teutoburg, entre deux forces ennemies, car les Chérusques l'attaqueront en même temps que les Suèves, ne peut manquer d'être écrasée. L'ennemi national détruit, Hermann, qui promet dès à présent de payer à Marbod le tribut demandé, se déclarera son vassal : « Aussitôt que nous nous serons rencontrés sur le cadavre de Varus, je fléchirai un genou devant lui et attendrai ses ordres ultérieurs. » Le sol de la patrie sera purifié, un Germain commandera la Germanie. Que Luitgar aille, et qu'il aille seul ; il sera protégé par les Dieux qui montreront, en le faisant arriver sans encombre au camp de Marbod, qu'ils soutiennent la juste cause.

Le troisième acte se passe sur une éminence où est dressée la tente d'Hermann. On voit au loin brûler les différents villages par lesquels passe l'armée romaine. Hermann n'en ordonne pas moins de recevoir les Romains comme des hôtes. Trois capitaines chérusques arrivent successivement, et annoncent, le premier que les légions pillent tout, le second que des Romains ont massacré avec son enfant une femme qui venait d'accoucher, le troisième qu'ils ont abattu un chêne sacré, et provoqué par là une émeute qu'ils ont réprimée en mettant le feu au campement. Hermann leur ordonne de répandre ces faits en les exagérant, et Eginhard leur explique qu'il s'agit d'exaspérer les habitants. Pour enflammer la haine davantage, Hermann ordonne de déguiser en Romains quelques Chérusques et de leur faire commettre toutes les atrocités possibles. Arrive Thusnelda, qui, aidée par les conseils de Ventidius, s'est parée de ses plus beaux atours. Hermann profite de l'occasion pour éveiller aussi chez sa femme la haine des Romains. Qu'elle prenne garde à ses cheveux et à ses dents. Les légions viennent en Germanie s'en procurer pour les dames romaines. Thusnelda croit d'abord que son époux veut se moquer d'elle ;

peu à peu cependant la crainte s'éveille dans son cœur, quand on annonce l'arrivée de l'armée de Varus. Hermann, qui tient à se présenter à Varus sous le jour d'un prince paisible et amolli, s'excuse de n'être pas allé à sa rencontre. Varus s'excuse à son tour des attentats commis par ses troupes, et, bien que le chêne ait été profané par inadvertance, il déclare à Hermann qu'il a ordonné la punition des coupables. Hermann demande leur grâce, que Varus lui accorde. Mais en même temps, pour prévenir le retour de semblables faits, il ordonne de faire garder tous les chênes sacrés ; car il entend que la religion de ses hôtes soit respectée. En même temps il remet à Thusnelda les présents que lui envoie Livie, puis il présente à Hermann les princes germains qui accompagnent son armée. Hermann rappelle à deux d'entre eux la campagne d'Arioviste (1) à laquelle ils ont été mêlés, et félicite de sa sagesse le troisième, Aristan, prince des Ubiens, lequel a toujours été l'allié des Romains depuis qu'ils sont arrivés au seuil de la Germanie. Défilé des légions (2), que Thusnelda regarde avec étonnement. Ventidius, causant à l'écart avec Varus, lui explique qu'il n'a rien à craindre d'Hermann : « C'est un Allemand. Dans un eunuque qui fauche au bord du Tibre, il y a plus de fausseté et de duplicité, dois-je dire, que dans tout le peuple auquel il appartient. » Varus déclare toutefois qu'il verra où il peut construire une forteresse, ce dont Ventidius le félicite, car l'intention d'Auguste est, croit-il, de conquérir le pays. Varus indique ensuite à Hermann son plan de campagne. Il marchera le premier contre Marbod, et Hermann, avec ses Chérusques, le suivra à une journée de marche. Pour dissiper tout soupçon, Hermann demande qu'on lui adjoigne un chef romain, et Varus ordonne à Septimius de se tenir à sa disposition.

Au quatrième acte, nous sommes transportés sur la rive droite du Weser, dans le camp des Suèves et dans la tente de Marbod. Ce prince a reçu le message apporté par Luitgar et se demande s'il peut ajouter foi aux déclarations d'Hermann. Son conseiller

---

(1) C'est un fort anachronisme ; il y en a du reste beaucoup dans cette pièce.

(2) *La Bataille d'Arminius* est, comme *Catherine d'Heilbronn*, une pièce à spectacle.

Attarin l'engage à se méfier. Les enfants amenés par Luitgar ne sont peut-être pas ceux d'Hermann. Néanmoins, par une série de questions, il se convainc que ce ne sont pas des enfants supposés (1). Attarin fait observer encore à son roi que le légat romain Lépidus et les jeunes Romains de distinction qui lui servent d'escorte dans le camp des Suèves constituent de véritables otages qui rendent invraisemblable une attaque de Varus. Mais bientôt Marbod apprend que Lépidus est parti avec les Romains. On lui remet même une lettre que le légat a laissée pour lui, et où il est dit que Marbod ayant trop tardé à se déclarer nettement pour Rome, c'est Hermann que l'empereur entend mettre à la tête de la Germanie. Dès lors Marbod ne doute plus, et se dispose à passer le Weser. La troisième scène nous reporte à Teutoburg. Hermann se promène, la nuit, avec Eginhard, et se plaint de la discipline observée par les cohortes que Varus a laissées ; car, pour que son plan réussisse, il faut que la haine des Romains s'éveille dans les Chérusques avant que l'armée se mette en marche. Justement un attentat vient d'être commis. Une jeune fille a été jetée à terre, puis déshonorée par une bande de soldats romains. Un attroupement se forme. Le père tue sa fille de ses propres mains. Hermann survient, enflamme les colères, et ordonne au père de partager en quinze fragments le corps de sa fille pour en envoyer un à chacun des peuples germains (2). La scène VII nous transporte dans la tente d'Hermann. Il annonce à Septimius qu'il va le suivre dès qu'il aura pris congé de sa femme. Resté seul, il semble un moment accablé sous le poids de son entreprise. Thusnelda paraît. Elle demande à son mari s'il est vrai qu'il ait l'intention de massacrer tous les Romains, les bons comme

---

(1) Les scènes d'enfants étaient à la mode depuis la période de *Sturm-und-Drang* et *Gœtz de Berlichingen*.

(2) C'est l'histoire de Virginie déjà utilisée dans *Emilia Galotti* et *La Conjuration de Fiesque*. Quant à l'image horrible des fragments humains envoyés aux quinze peuples germains, elle est empruntée à la Bible, *Livre des Rois*, chap. XIX, où un homme tue sa femme dans les mêmes conditions et envoie un fragment de son corps à chacune des douze tribus. Ce rapprochement est signalé par M. Lichtenheld dans son édition de *La Bataille d'Arminius*, Vienne, 1885, p. 92.

les mauvais. Les bons sont les pires, répond Hermann, car ils retardent l'heure de la vengeance. Thusnelda demande au moins qu'on épargne Ventidius. Hermann lui accorde sa vie ; mais il lui montre en même temps la lettre, enlevée au courrier romain, où Ventidius annonce à Livie qu'il lui envoie un échantillon de la belle chevelure de Thusnelda, qu'il lui fera parvenir en entier quand Hermann aura succombé. Thusnelda demeure atterrée par le jeu honteux que Ventidius a joué avec elle. Hermann recommande à Astolf, fils d'Eginhard, qu'il laisse à Teutoburg avec des forces, d'attaquer, dès que le jour paraîtra, les cohortes laissées sous le commandement de Crassus. Thusnelda demande qu'on lui laisse le soin de sa vengeance.

Au cinquième acte, nous sommes dans la forêt de Teutoburg. Varus a été égaré par les guides que lui a donnés Hermann. On a marché beaucoup pour rester au même point. Cependant la nuit est noire, le terrain marécageux. Varus est inquiet. Une sorcière paraît et lui annonce qu'il est à deux pas du tombeau. Bientôt, en effet, les mauvaises nouvelles arrivent. Un Romain annonce que Marbod a franchi le Weser, et que toute l'armée des Suèves n'est pas éloignée de plus de mille pas. Varus envoie reconnaître la position de l'ennemi et est assiégé de sinistres pressentiments. Un autre Romain survient et annonce qu'Hermann est là avec des troupes. La trahison d'Hermann et son entente avec Marbod ne peuvent presque plus être mises en doute. La trahison est confirmée par Aristan, prince des Ubiens, allié des Romains. Il raconte qu'Hermann a fait lancer au moyen de flèches, dans le camp des Germains qui suivent Varus, des lettres qui les excitent à la révolte, et qu'ils paraissent disposés à seconder les projets d'Hermann. Varus ordonne de les attaquer sans retard. Cependant les troupes chérusques sont rassemblées à l'entrée de la forêt. Un des chefs déclare à Hermann qu'elles refusent de le suivre contre Marbod. Hermann, dont ces paroles comblent les vœux, déclare alors à son tour que ce n'est pas le germain Marbod, son ami, qu'il s'agit de combattre, mais bien Varus, le valet de bourreau de la Germanie. Alors les préparatifs commencent. Hermann fait mettre à mort Septimius. Les bardes entonnent l'hymne de guerre : « Nous endurâmes en hommes

depuis le jour où cet étranger a pénétré chez nous ; nous ne nous vengeâmes pas de la première peine qu'il nous imposa avec dédain ; suivant le précepte des dieux, nous nous exerçâmes de longues années au pardon ; mais enfin le joug est trop lourd pour nos épaules, et il demande à être secoué. » Tandis qu'Hermann, violemment ému, s'appuie à un chêne, Winfried, fils d'Eginhard, indique le plan de bataille. Tiré de sa rêverie par les cornes des Suèves qui résonnent dans le lointain, Hermann ordonne aux siens d'épargner les Germains alliés de Varus : « Aucune goutte de sang allemand ne doit en ce jour couler par le fait des massues allemandes. » La quinzième scène nous reporte à Teutoburg. Thusnelda se venge. Elle a accepté de Ventidius un rendez-vous dans un parc fermé par une grille. Elle y fait introduire une ourse affamée qui dévore le légat romain, tandis que la femme d'Hermann, en dehors de la grille, s'évanouit au moment où il pousse le dernier soupir, non sans l'avoir accablé de railleries au sujet de sa trahison. Le poète nous ramène ensuite dans la forêt de Teutoburg, sur le champ de bataille. Il fait jour. Un capitaine suève annonce la victoire à Marbod. Elle est due, dit-il, encore plus aux Suèves qu'aux Chérusques. Les Suèves disparaissent, et Varus, blessé, arrive sur la scène. Il s'est bien battu, mais il cherche à fuir maintenant. Surviennent Hermann, Fust, prince des Cimbres, et Gueltar, prince des Nerviens, naguère alliés des Romains. Une lutte s'engage entre Hermann et Fust pour savoir qui aura l'honneur de donner la mort à Varus. Fust triomphe, Hermann est blessé ; Fust attaque Varus et le tue. Les deux dernières scènes se passent à Teutoburg, au milieu des décombres de la ville. Les chefs germains saluent Hermann, le libérateur de l'Allemagne et se mettent à sa disposition pour continuer la guerre. Marbod arrive, et Hermann, fléchissant un genou devant lui, le reconnaît pour son suzerain. Une lutte de générosité s'engage entre les deux princes, chacun des deux voulant se soumettre à l'autre. On convient que cette question sera tranchée par le conseil des princes. Cependant Hermann ordonne de mettre à mort Aristan, l'allié fidèle des Romains, et invite les Germains à refouler les Romains au delà du Rhin, en dehors du sol sacré de la patrie, en attendant que

l'on puisse aller étouffer, dans Rome même, cette maudite engeance qui bouleverse le monde.

Avant d'étudier la pièce en elle-même, indiquons les motifs qui décidèrent Kleist à l'écrire. Ces motifs sont de deux sortes ; les uns proviennent de l'état général des esprits en Allemagne à cette époque ; les autres ont un caractère personnel, et proviennent des sentiments que le poète nourrissait à l'égard des Français.

L'Allemagne commençait à être fatiguée de cette hégémonie que Napoléon prétendait exercer sur l'Europe entière. Vainqueur des Autrichiens, des Prussiens et des Russes, Napoléon avait imposé aux vaincus les traités de Presbourg (1805) et de Tilsit (1807). Par la Confédération du Rhin, il avait mis à sa disposition une partie de l'Allemagne pour contenir l'autre. Il avait démembré la Prusse et installé son frère Jérôme sur le trône de Westphalie. L'Allemagne en général avait eu beaucoup à souffrir de ces longues guerres qui dataient de 1792. Mais la Prusse avait été plus particulièrement frappée et humiliée. Aussi une sourde haine contre la domination étrangère se répandait-elle peu à peu de l'autre côté du Rhin, et notamment dans la patrie de Kleist. La poésie avait longtemps affecté de se tenir en dehors des agitations politiques. Mais, à la longue, les malheurs du pays trouvèrent leur écho dans le cœur des littérateurs et des poètes. Dès mars 1806, Aug.-Guil. Schlegel écrivait une longue lettre à Fouqué, et demandait que l'on abandonnât la poésie d'imagination pour une poésie patriotique qui donnât aux Allemands un sentiment plus vif de leur nationalité et enflammât les courages. Peu auparavant, son frère Frédéric Schlegel avait chanté le Rhin, le fleuve allemand. En 1807, Aug.-Guil. Schlegel écrivait à Hardenberg qu'il composait bien des choses qu'il ne destinait pas à l'impression (1). C'étaient sans doute des poésies patriotiques. En Prusse il surgissait un nombre considérable de Tyrtées. On comparait Napoléon à un oiseau de proie, à un bandit. On ne parlait que de revanche, que de vengeance. Poètes et prosateurs cherchaient à réveiller l'amour de la patrie, soit en exaltant ses

(1) Wilbrandt, p. 337.

gloires passées, soit en développant une haine féroce de l'étranger. Les premières poésies guerrières de Stägemann, à Kœnigsberg, datent de 1806 (il en composa jusqu'en 1813). Moritz Arndt avait dû abandonner, après Iéna, sa chaire à Greiswald à cause de son *Esprit du Temps*, où il attaquait violemment Napoléon. C'est en 1808 que Fichte prononçait, à Berlin même, ses *Discours à la nation allemande*. C'étaient les premiers accents de cette littérature patriotique qui allait se développer davantage encore dans les années suivantes, avec les *Poésies patriotiques* des deux comtes Stolberg (1810), les *Poésies* de Fouqué, composées avant et pendant la guerre (1813) ; avec les chants de Arndt (*Chants pour les Allemands*, 1813 ; *Chants de guerre des Allemands*, 1814 ; *Chants de défense allemands*, 1814, etc.); avec les *Chants patriotiques* de Schenkendorf, édités en 1815 ; avec les poésies de *Lyre et épée* de Théodore Körner, publiées pieusement par son père en 1814, un an après sa mort ; avec les *Sonnets cuirassés* de Rückert, qui parurent la même année.

Comment Kleist serait-il resté étranger à ce mouvement qui entraînait l'Allemagne entière ? Il n'avait jamais aimé les Français. Dès son premier séjour à Paris, il les jugeait avec une sévérité qui indiquait une antipathie profonde. Plus tard il hésitait à acheter une propriété en Suisse, à l'horrible pensée que les Français s'établiraient peut-être sous peu dans le pays. En décembre 1805, les Français ayant violé la neutralité de la Prusse, Kleist écrivait à Rühle qu'on ne pouvait guère s'attendre qu'à une noble défaite, que le roi aurait dû convoquer les Etats et leur demander s'ils voulaient encore être gouvernés par un roi ainsi maltraité. Le sentiment national ne se serait-il pas réveillé « si le roi avait transformé en monnaie tous ses ustensiles d'or et d'argent, supprimé ses chambellans et ses chevaux, si toute sa famille l'avait imité, et si, cet exemple donné, il avait demandé ce que la nation comptait faire » (1) ? Hermann lui aussi ne songe qu'à succomber noblement, et il demande aux princes germains (acte I) les sacrifices que Kleist aurait voulu voir faire à son roi, ce qui prouve que si *La Bataille d'Arminius* fut composée rapi-

(1) Bülow, p. 236 et suiv.

dement, l'idée mère de la pièce était depuis longtemps mûre dans l'auteur (1). A Kœnigsberg, Kleist avait vivement ressenti les coups terribles portés à son pays par les batailles d'Iéna et d'Auerstädt. La méprise qui l'avait fait envoyer comme prisonnier de guerre au fort de Joux, puis à Châlons, n'avait pas peu contribué à augmenter sa haine des Français. De Châlons, il écrivait à madame de Kleist, sa parente, qu'une répugnance naturelle l'éloignait des Français, et que cette répugnance était encore augmentée par le traitement qu'on lui faisait subir (2).

A ces raisons de sentiment s'ajoutèrent des raisons d'intérêt, lorsqu'il fut retourné à Dresde. Si le *Phœbus* ne trouvait pas beaucoup d'abonnés, si sa librairie ne marchait pas, si ses productions ne se vendaient pas, la faute en était aux Français, qui, en mettant le trouble partout, paralysaient le commerce, immobilisaient les capitaux. A cela s'ajoutait que le corps d'occupation remettait à la mode les pièces et les acteurs français, au grand détriment des écrivains allemands. Or Kleist, toujours à court d'argent, ressentait plus que personne ces conséquences pécuniaires. On comprend que, dans ces circonstances, Kleist ait songé à se venger par un drame du peuple qui causait sa ruine, après avoir causé celle de sa patrie, et de préparer ses compatriotes à une lutte désespérée contre les auteurs de cet état de choses.

Or, quel meilleur modèle Kleist pouvait-il offrir à ses compatriotes que cet Hermann, appelé Arminius par les historiens latins (3), qui détruisit, en l'an IX de notre ère trois légions romaines, portant les numéros 17, 18 et 19, dans les marais et la forêt de Teutoburg, arrêta pendant un temps assez long les progrès des armes romaines en Germanie, fit trembler la Ville Eternelle, et plongea le vieil

---

(1) Les sentiments qui donnèrent naissance à *La Bataille d'Arminius* persistèrent chez Kleist, ainsi que le prouvent les deux hymnes *Chant de guerre des Allemands* et *La Germanie à ses enfants*, l'un et l'autre de 1809.

(2) Bülow, p. 49.

(3) Le mot d'Arminius seul est fourni par la tradition. On ne sait quand le nom d'Hermann fut donné à ce personnage (Zürn, édition de *La Bataille d'Arminius*, Leipzig, 1888. p. 11). Kleist emploie tantôt l'un, tantôt l'autre.

empereur dans un deuil qui le suivit jusqu'au tombeau ? Depuis longtemps déjà Hermann était devenu un héros légendaire et national en Allemagne, comme Roland en France et le Cid en Espagne. Klopstock et les poètes de Gœttingue l'avaient chanté, avaient exalté ses vertus et répandu cette légende des bardes que nous retrouvons dans l'œuvre de Kleist. Depuis les derniers événements, Hermann et les bardes était revenus à la mode. Pourquoi Kleist n'aurait-il pas, lui aussi, traité cette matière patriotique, en lui donnant une portée plus grande ? A quoi bon se répandre en vains éloges, en inutiles regrets ? La conduite d'Hermann n'était pas seulement un titre de gloire pour l'Allemagne. Elle était surtout un exemple donné par les vieux Germains à leurs descendants. Après tout, la situation n'était-elle pas la même ? Aujourd'hui Rome c'était la France, et Auguste, Napoléon. Les Gallo-Romains d'au delà du Rhin et des Alpes s'étaient substitués aux légions italiennes pour opprimer la Germanie. Et ne procédaient-ils pas de la même façon, encourageant les rivalités des divers peuples pour s'élever sur leurs dissensions, surveillant les différents souverains au moyen d'ambassadeurs, comme jadis de légats, gagnant à leur cause, par la Confédération du Rhin, une partie de la nation pour tenir plus aisément l'autre sous leur domination ? « Nous sommes les peuples soumis par les Romains », avait déjà dit Kleist à Kœnigsberg. Le rapprochement s'imposait ; il s'agissait d'en tirer parti.

Toutefois, étant donné le but que se proposait le poète, il fallait modifier l'histoire, notamment en ce qui concerne le rôle de Marbod, qui dans la pièce représente l'Autriche par sa position géographique, comme Hermann représente la Prusse. Marbod, nous dit l'histoire (1), était un Marcoman, qui, repoussé des bords du Mein, s'était fortement établi dans la Bohême actuelle, et avait fini par réunir sous sa domination la plupart des tribus suèves. Vers l'an VI de J.-C., il avait fait courir à Rome un grand danger. Auguste, s'étant inquiété de ses 70.000 fantassins et de ses 4000 cavaliers, avait préparé contre lui une expédition que commandait Tibère. A la nouvelle de cette

(1) V. Duruy, *Hist. Rom.*, t. IV, chap. LXVIII, II.

guerre, les Pannoniens et les Dalmates s'étaient soulevés. Mais Marbod ayant consenti à traiter, on avait pu écraser les révoltés, du reste au prix d'énormes efforts. Marbod avait donc, dans cette circonstance, joué un rôle différent de celui que lui donne Kleist. Il ne soutint guère mieux la cause des Germains après la victoire d'Hermann, à laquelle il ne contribua du reste nullement.

En effet, nous dit l'histoire, la position prise par Marbod et la révolte des Dalmates avaient décidé Auguste à hâter la soumission de la Germanie. Varus, ancien gouverneur de la Syrie, fut envoyé au delà du Rhin avec cette mission. Varus ne tarda pas à indisposer les Germains en prétendant intervenir dans toutes les affaires, et notamment se poser en justicier souverain. Un complot se forma chez les Chérusques. Hermann, fils de Sigismer, en fut l'âme. Il enleva Thusnelda, fille de Ségeste, autre chef des Chérusques et allié des Romains, satisfaisant à la fois sa passion et sa haine contre les oppresseurs. Il appela à lui les principaux chefs des Cattes, des Chérusques, des Marses et des Bructères, et l'on arrêta un soulèvement général. Varus, averti par Ségeste, garda sa confiance, et une peuplade éloignée s'étant révoltée, il s'avança pour la combattre. C'était précisément tomber dans le piège que les confédérés lui tendaient. Les trois légions romaines, embarrassées d'un immense bagage, surprises par l'ennemi, furent anéanties dans les bois et les marais de Teutoburg. La Germanie, encouragée par cet éclatant succès, se levait menaçante contre l'oppresseur. Si Marbod s'était uni à Hermann, la Gaule, l'Italie peut-être couraient les plus grands dangers. Hermann, pour le gagner, lui avait envoyé la tête de Varus. Mais Marbod, jaloux de la gloire d'Hermann, la renvoya à l'empereur. Tibère eut le temps d'accourir sur la frontière gauloise, de rétablir la discipline, et même de risquer ses aigles au delà du Rhin. L'empire était sauvé et les conséquences de la victoire d'Hermann en grande partie détruites.

Ainsi, d'après l'histoire, c'est Marbod qui avait sauvé Rome d'un désastre, et ce sont les petits peuples qui avoisinaient les Chérusques qui avaient, en secondant l'effort d'Hermann, fait trembler un instant le vieil empereur. La situation n'était plus la même au moment où Kleist écrivait sa pièce. Les petits princes d'Allemagne

étaient en grande partie gagnés à la cause de Napoléon, ou attendaient en silence, ne pouvant faire autre chose ; car ils auraient été anéantis à la première velléité de rébellion. Le salut ne pouvait venir que d'une entente solide entre la Prusse et l'Autriche qui, seules, pouvaient mettre sur pied des forces respectables, bien que la Prusse eût été singulièrement affaiblie. De là le rôle important que Kleist a donné à Marbod dans sa pièce, et le rôle restreint qu'il attribue aux princes allemands. Ceux-là, outre qu'ils sont trop occupés d'intérêts de clocher, sont trop faibles pour frapper un grand coup et trop timides pour s'engager à fond. Kleist raille agréablement, par la bouche d'Hermann, leurs petites conspirations que l'on découvre, et du même coup les procédés, ridicules à ses yeux, de la Tugend Bund : « Les jaseurs, dit Hermann à son conseiller, laisse-les retourner chez eux. Ils écrivent des lettres chiffrées, pour affranchir l'Allemagne, risquent leur vie en s'envoyant des émissaires que les Romains pendent, se réunissent au crépuscule, mangent, boivent et dorment, la nuit venue, près de leurs femmes. » (IV, III). Mais que la Prusse et l'Autriche s'unissent, et, n'importe par quel moyen, remportent une victoire éclatante ; on les verra accourir sous les étendards victorieux, et fournir contre l'ennemi un appoint non méprisable. Si en effet il ne faut pas compter, pour engager la lutte, sur des gens que la diplomatie impériale met aisément aux prises, et qui ne veulent se battre que pour conserver leurs biens, ils méritent cependant d'être épargnés. Le jour venu, ils reconnaîtront leur drapeau. Ceux-là seuls ne méritent aucune pitié qui, comme Aristan, chef des Ubiens, ou les princes de la ligue du Rhin, acceptent avec joie le joug de l'étranger et se font une gloire de l'aider à opprimer leurs compatriotes.

Ainsi Kleist, écrivant une pièce de circonstance, a modifié l'histoire, en vue du but qu'il se proposait, sur un point important. Il est encore une modification que nous ne devons pas laisser dans l'ombre. Lorsque Hermann est décidé à reconnaître Marbod comme le souverain de l'Allemagne, ce dernier, qui lutte avec lui de générosité, prétend que c'est Hermann qui doit prendre la couronne, parce que sa race était déjà célèbre au temps des ancêtres. Or la dynastie des Habsbourg avait certainement, à cette époque, un passé plus glorieux

que celle des Hohenzollern. Kleist a-t-il voulu indiquer que la Prusse devait se mettre à la tête du mouvement et recueillir le prix de cette initiative? Nous croyons plutôt qu'il n'a pas ici, et avec raison, serré l'allusion de trop près; qu'il a seulement voulu montrer, par le désintéressement des deux princes, que la question de suzeraineté n'était que secondaire; qu'il s'agissait avant tout de sauver la patrie allemande, et qu'on verrait après. Il n'en reste pas moins que les paroles d'Hermann déroutent quelque peu le lecteur.

Prise en elle-même, la pièce de Kleist a un caractère épique, de même que *Penthésilée*. Nous partageons là-dessus l'opinion de MM. Wilbrandt et Otto Brahm. Mais nous ne sommes pas de l'avis de ce dernier quand il dit (p. 273) que la matière du drame est excessivement mesquine. Il nous semble au contraire qu'en nous tenant aux termes par lesquels il indique le sujet, elle est assez riche d'elle-même. Quelle est en effet l'action que Kleist veut mettre sous nos yeux? Est-ce seulement la victoire remportée par Hermann? Non; cette victoire est simplement le couronnement de l'action; elle ne la constitue pas tout entière. Ce que Kleist veut nous dépeindre, c'est la manière dont un peuple s'affranchit, ou plus exactement, comment un prince peut préparer et mener à bien l'affranchissement de son peuple (1). Dans *Penthésilée*, deux personnages absorbent l'action, Penthésilée et Achille. Ici, sans doute Hermann est bien au premier plan, mais nous voyons à côté de lui, en face de lui, non pas seulement deux peuples, mais deux nationalités qu'il s'agit de mettre aux prises pour affranchir l'une et anéantir l'autre. A défaut d'étendue, le sujet aurait au moins la grandeur.

Mais nous croyons en outre qu'il a l'étendue suffisante. Et en effet, pour triompher dans la lutte qu'il entreprend, à quelles difficultés ne se heurte pas Hermann? De ses compatriotes, les uns marchent, le front haut, sous les aigles romaines. Les autres sont mécontents, mais jaloux les uns des autres; murmurant en silence, mais incapables de prendre une décision énergique, par exemple de faire le désert

---

(1) C'est dans cette importance du prince que consiste la différence de *La Bataille d'Arminius* et de *Guillaume Tell*, où la nation joue le principal rôle.

devant les Romains, et de sacrifier leurs biens pour assurer leur liberté. Rien donc à attendre de ce côté, du moins pour le moment. Kleist devait nous représenter cette tentative d'Hermann auprès des mécontents, qui constitue le premier acte, pour nous expliquer comment il est amené à agir seul avec Marbod. De plus, Hermann se meut au milieu d'espions, de traîtres, sous la surveillance d'un légat romain qui pénètre jusque dans son intérieur et qui le presse de se déclarer contre Mrabod, de recevoir les trois légions de Varus. La situation est en même temps très critique et très difficile. Hermann doit ruser avec les Romains, se méfier des siens, agir en secret. Il y a là, à notre avis, une série de faits nécessaires qui fournissent très bien une exposition, laquelle remplit les deux premiers actes. Le nœud est constitué par les actes III et IV. Sans doute la décision prise par Marbod, au commencement du quatrième acte, est le point culminant de l'action, mais l'attitude prise par Marbod ne sera d'aucune utilité si Hermann ne continue pas à agir de son côté. Le légat romain a été trompé. Il s'agit maintenant, car le temps presse, de tromper le général lui-même. Cela ne suffit pas. Il faut indisposer les Chérusques contre les Romains, soulever leur colère, enflammer leur haine, en exagérant les désordres auxquels ils se sont livrés, en exploitant les attentats qu'ils peuvent commettre. Tout cela est nécessaire et doit être fait avec habileté et promptitude. La victoire d'Hermann, qui constitue le dernier acte et le dénouement, ne sera donc possible et n'aura toute sa portée que si Hermann, non-seulement a conçu d'avance le plan d'une guerre, mais a tout disposé pour la bataille, et ce sont ces mesures de la dernière heure qui constituent le nœud de la tragédie. Sans doute la pièce suit une marche ascendante jusqu'à la fin, et se déroule avec une ampleur épique. Mais l'enchaînement est rigoureux, et le début est nécessaire pour expliquer la fin. L'action n'est donc pas la victoire d'Arminius, qui n'en est que le dénouement ; elle est l'ensemble des mesures prises par Hermann pour amener ce dénouement.

Hermann est naturellement le centre de cette action qu'il dirige, et c'est à la peinture de ce caractère que Kleist s'est spécialement attaché. Hermann, c'est l'amour de la patrie dans ce qu'il a de pur et de profond, mais aussi d'exclusif et de violent. C'est, d'une part,

l'amour de la liberté, de l'autre, la haine féroce de l'oppresseur. La patrie, ce ne sont pas les campagnes qui s'étendent dans le territoire habité par un peuple, ni les maisons qui s'y élèvent, ni les richesses qu'elles renferment. Tous ces biens sans doute ne sont pas méprisables; mais un peuple esclave peut les posséder. Or un peuple esclave n'a pas de patrie. La patrie est le pays où l'on peut vivre à sa guise, garder les mœurs des ancêtres, honorer leurs dieux, en dehors de toute immixtion étrangère. La patrie est surtout constituée par la liberté. Aussi ne croit-il rien avoir à attendre de ces princes attachés aux biens d'ici-bas, presque indifférents au premier des biens que puisse désirer un homme, la faculté de se diriger à son gré. Ce bien-là seul mérite qu'on affronte les périls, qu'on risque tout, au besoin femmes et enfants, pour s'en assurer la possession. Car il est le premier et le seul, et les autres n'ont de valeur que par lui. Aussi n'hésitera-t-il pas à envoyer ses deux enfants à Marbod, à les mettre entre les mains de ce rival, qui, après tout, peut ne pas ajouter foi à ses paroles, et les poignarder avec l'arme qui lui a été remise au nom même d'Hermann. Pour défendre sa liberté, il sacrifierait au besoin son pays, qui n'est rien sans elle. Au cas où Marbod aurait refusé de s'unir à lui, il aurait entrepris seul la lutte contre les armes romaines, ainsi qu'il l'indique à la fin du premier acte, luttant en désespéré, défendant jusqu'au dernier pouce de son territoire, non pour le sauver, mais pour conserver l'honneur et mourir en brave : « Je veux perdre pied à pied le pays de nos grands aïeux, me construire à l'avance un pont d'or sur chaque torrent, penser, dans chaque bataille meurtrière, au moyen de me retirer dans le dernier recoin du pays des Chérusques, et triompher, comme jamais Marius ni Sylla ne triomphèrent, si, après un nombre respectable d'années, cela s'entend, à l'ombre d'un chêne consacré à Wodan, sur une borne-frontière, avec mes derniers amis, je puis mourir de la belle mort des héros. » (I, III.) Il sait en effet que ceux qui meurent ainsi sont des martyrs, et que la semence des martyrs est féconde. Il sait aussi que l'amour de la liberté est chose sainte, et que les dieux soutiennent les justes causes; il a foi en eux, et il refuse de donner à Luitgar les compagnons qu'il lui demande ; car ce serait douter de leur appui : « Qui voudrait ainsi éprouver les dieux puissants ? Penses-tu qu'on puisse accomplir sans

eux cette œuvre gigantesque ? » (II, x). Cet amour de la patrie, tout entier contenu dans l'amour de la liberté, étouffe chez Hermann toutes les ambitions mesquines. Il s'agit d'affranchir la Germanie. Qu'importe que Marbod ou lui y occupe le premier rang, pourvu que ce premier rang ne soit pas occupé par un Romain ? Aussi charge-t-il Luitgar de dire à Marbod qu'il lui paiera le tribut que ce dernier lui a réclamé. Aussi, après la victoire, attend-il impatiemment l'arrivée de Marbod pour se proclamer son vassal.

Mais si l'amour de la liberté est une chose sainte qui exige tous les sacrifices, il autorise aussi tous les moyens. La grandeur de la fin justifie les procédés qu'on emploie. La patrie ne peut être sauvée que par la dissimulation. Pourquoi ne dissimulerait-on pas, surtout vis-à-vis d'un ennemi prêt à toutes les fourberies (1)? Hermann dissimulera avec Ventidius, puis avec Varus, se montrant tour à tour paisible et ambitieux, fier des présents d'Auguste et de Livie, jaloux des faveurs des Romains. Il poussera l'astuce jusqu'à encourager la cour que Ventidius fait à sa femme, ce qui, par parenthèse, rabaisse un peu le caractère. A la dissimulation il joindra le mensonge. Il fera exagérer par des émissaires les fautes commises par les soldats romains. Au besoin il en inventerait. La cruauté non plus ne lui répugne pas quand il s'agit de sauver la patrie. Hermann est naturellement doux ; c'est la situation où il se trouve qui le rend terrible. Le deuxième couplet des bardes nous explique ce changement de caractère : « Tu n'hésiteras pas, tu ne renonceras pas à la haute fonction que tu t'es hardiment imposée. Tu ne te laisseras pas surprendre par l'émotion qui trahirait ton peuple fidèle. Tu es si doux, ô fils des Dieux ; le printemps ne peut l'être davantage. Sois effrayant aujourd'hui comme un orage mêlé de grêle, et que ta face lance des éclairs. » (V, xiv). Tel nous apparaît en effet Hermann, surtout vers la fin de la pièce. Il se félicite du viol d'une jeune fille, de la conduite du père qui l'a poignardée, parce que tout cela

---

(1) Kleist cite ou met sous nos yeux plusieurs exemples de la perfidie des Romains. Mais l'histoire en cite aussi. Voir notamment l'odieuse trahison de l'an VIII avant J.-C. (Duruy, IV, p. 120).

favorise ses desseins. Il la fait couper en morceaux pour enflammer les haines. Cette haine des Romains qu'il veut répandre est pour lui une sorte de religion. Il déteste tous les tyrans, et les bons encore plus que les mauvais, parce qu'ils entravent son œuvre que faciliteraient les excès des autres, parce que surtout ils troublent son cœur, font faiblir sa haine. Thusnelda lui citant l'action d'un Romain qui a sauvé un enfant des flammes (IV, IX), Hermann s'écrie : « Maudit soit-il, s'il a fait cela. Il a pour un moment rendu mon cœur infidèle, et m'a fait traître à la grande cause de l'Allemagne. » Aussi, vainqueur, ne fera-t-il pas de quartier. Tous les oppresseurs et tous les traîtres seront passés au fil de l'épée.

Idéaliste dans son but, singulièrement pratique dans ses moyens, Hermann est un caractère complexe et original. Il encourage, avons-nous dit, les avances que Ventidius fait à sa femme, mais il la surveille et épie aux portes. Cette femme qu'il aime, il la traite comme un enfant, la comblant de chatteries, lui accordant la vie de Ventidius, alors qu'il a décidé un massacre général de tous les Romains. En même temps, il l'accable de railleries qui vont jusqu'à la méchanceté. Il ricane quand elle se croit aimée de Ventidius, et lui dévoile la vérité avec une sorte de brutalité. Confiant dans la justice de sa cause, il est effrayé par sa grandeur, distrait quand il songe à son plan, s'appuyant à un chêne, presque défaillant, quand le moment est venu de l'exécuter, sorte d'Hamlet patriote, rêveur et railleur, absorbé par une idée, éclatant parfois d'une façon soudaine et étrange, véritable homme du Nord, alliant la sensibilité et l'imagination à une raison impitoyable.

Si Kleist a traité son héros avec amour, il faut reconnaître qu'il n'a pas peint ses ennemis avec trop de malveillance. Laissons de côté Ventidius, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, quoiqu'il s'acquitte avec habileté au début du deuxième acte de la mission dont l'a chargé l'empereur. Les Romains en général sont peints, naturellement, sous des couleurs défavorables. L'empereur et ses légats sont des fourbes, les légionnaires ne sont qu'une soldatesque sans vergogne. Le but des uns et des autres est, non seulement de priver les Germains de leur liberté, mais encore de leur ravir tout ce qu'ils possèdent, jusqu'aux cheveux et aux dents de leurs femmes,

traits forcés par parenthèse, bien qu'ils soient utiles à l'action secondaire dont Ventidius et Thusnelda sont les héros. L'empereur vise à la domination, les soldats se permettent tous les excès, pillent, brûlent, violent. Mais les chefs de ces brigands, les généraux romains, Varus et ses lieutenants, sont dépeints sous des couleurs qui les ennoblissent. Varus est un loyal serviteur qui accomplit les volontés de son maître, sans scruter ses desseins, semblable aux généraux de Napoléon. Quand Ventidius lui laisse entendre que bientôt le pays des Chérusques devra être traité en pays conquis, Varus répond simlement (III, vi) : « Soit ! que m'importe ? Il n'est point dans mes fonctions d'épier la volonté de mon empereur. Il l'exprime quand il veut la voir exécuter. » Il prend les précautions que la prudence exige, et c'est seulement parce qu'il croit à la perspicacité de Ventidius qu'il n'en prend pas davantage et se laisse attirer dans le piège qu'on lui a tendu. Kleist lui a prêté au cinquième acte une teinte de mélancolie qui le rend plus intéressant. Du reste, il est brave de sa personne, meurt noblement, et sa mort symbolise la défaite de Rome, comme celle de Talbot la déroute des Anglais dans *La Pucelle d'Orléans*. Les lieutenants aussi font bonne contenance. Comme leur chef, ils tâchent de prévenir ou réparent de leur mieux les désordres de leurs soldats ; comme leur chef aussi, ils meurent en braves, en jugeant sévèrement la conduite de leurs ennemis.

Ainsi les principaux personnages, ceux qui soutiennent le poids de l'action principale, ont un caractère et une attitude qui les élèvent. Nous n'en dirons pas autant des deux personnages qui constituent l'action secondaire, la *Nebenhandlung* (1) comme disent les Allemands, Ventidius et Thusnelda. Le premier n'est qu'un légat médiocre. S'il sait assez bien imposer à Hermann les trois légions de Varus, il n'a pas su discerner le vrai caractère du Germain qu'il était chargé de surveiller. Parce que l'autre ne semble pas s'apercevoir de la cour qu'il fait à sa femme, il le prend pour un naïf facile à duper également sur le terrain politique, sans

(1) Les Allemands aiment assez ces actions secondaires, dont Shakspeare leur avait donné l'exemple. On en trouve par exemple dans *Egmont, Wallenstein, Guillaume Tell.*

méchanceté comme sans malice. De plus, ce Ventidius est un fat ridicule dont le caractère amoureux n'est même pas bien tracé. Qu'il dérobe une mèche de Thusnelda dans le but de l'envoyer à Livie, rien de mieux, il accomplit une mission ; encore qu'on puisse trouver une paire de ciseaux déplacée dans une tragédie et dans les mains d'un ambassadeur. Mais, dans ce cas, il n'aime pas Thusnelda, et alors pourquoi lui donne-t-il, la nuit, un rendez-vous parfaitement inutile, puisqu'il ne compte lui enlever qu'après la soumission d'Hermann ce qu'il a bien voulu lui laisser de cheveux ? D'autre part, nous avouons n'éprouver aucune sympathie pour Thusnelda. Il est vrai qu'elle prie son mari de lui épargner les visites de Ventidius ; mais elle s'éprend pourtant de ce grotesque godelureau, et demande sa vie à son époux. Elle se laisse prendre à ses compliments exagérés et évidemment menteurs. Ce n'est qu'une enfant dont la naïveté passe les bornes, et les femmes de sa nation devaient valoir, dès cette époque, mieux que celle qu'on nous représente. En outre elle tient trop de place, reparaît trop souvent, et sa présence ôte au caractère d'Hermann, qui lui adresse trop de diminutifs, quelque chose de cette gravité qui est et qui doit rester le fond de son caractère (1). Enfin, sa vengeance est de la pure sauvagerie, et si la noblesse du but explique et justifie la cruauté dont Hermann use à l'égard des Romains, nous ne saurions en dire autant de la barbarie de sa femme. Ce n'est pas comme Germaine qu'elle livre aux pattes d'une ourse son adorateur, mais uniquement pour venger une vanité de femme coquette. Nous ne pourrions dire ici que la fin justifie les moyens, et que le châtiment est proportionné à la faute.

Notre avis est donc que cette action secondaire aurait dû être purement et simplement supprimée par Kleist. On nous répondra qu'elle achève le tableau ; que Ventidius est l'officier français à

---

(1) Nous avouons surtout ne pas comprendre l'émotion d'Hermann en présence de la confusion de sa femme lorsqu'il lui a révélé la perfidie de Ventidius. « Thusnelda : Va-t-en, je t'en prie. Tout est pour moi objet de haine, le monde, toi, moi, laisse-moi seule. — Hermann (tombant à ses pieds) : Thuschen (diminutif de Thusnelda) ma belle femme ! Comme tu me touches ! » (IV, IX fin).

bonnes fortunes ; que Thusnelda (c'est Kleist lui-même qui le dit) est une de ces petites femmes qui se laissaient séduire par les manières françaises (1); que l'histoire de la mèche montre jusqu'où les Romains poussaient la rapacité. Nous répondrons que l'histoire ne parle pas de chef allié des Romains dont la femme ait été privée de sa chevelure ; qu'on ne devait prendre cette liberté qu'avec les esclaves ; que c'est donc une invention gratuite, d'autant plus injustifiée dans la pièce que les Français ne se permettaient pas de semblables écarts ; que ce flirtage de Ventidius et de Thusnelda, alors même qu'il peindrait, comme le désirait Kleist, des situations contemporaines, gâte, par sa pâleur, l'action véritable, la grande, l'affranchissement d'un peuple par la volonté et l'habileté d'un seul homme. Le tableau de genre nuit au grand tableau, et le marivaudage à la tragédie. Ajoutons que ce marivaudage finit par une scène de sauvagerie qui se passe presque sur la scène, et qui n'a rien à envier au dénouement de *Penthésilée*.

Les Allemands prétendent en général que le rôle de Thusnelda est une excellente peinture du caractère féminin, sans doute parce que Thusnelda se laisse prendre au jeu que lui prescrit son mari, et qu'elle s'en veut à mort quand elle apprend qu'elle a été dupe. Il nous semble que ce rôle doit être condamné, 1° parce que Thusnelda n'a pas la dignité qui sied à la femme d'un héros ; 2° parce qu'il est choquant de voir le héros lui-même conseiller à sa femme des avances amoureuses ; 3° enfin parce qu'il n'est pas naturel de voir la tendre colombe du début se transformer à la fin en hyène de mélodrame. Aussi M. Genée nous paraît-il avoir fait preuve de bon goût en supprimant, dans son remaniement, la scène de l'ourse.

Peut-être du reste est-ce précisément pour écrire cette scène que Kleist a gardé l'action secondaire. La haine féroce qu'il portait aux Français et qu'il voulait faire partager à ses concitoyens favorisait singulièrement, dans cette tragédie, cet amour de l'horrible où il se

---

(1) Kleist revint sur ces procédés séducteurs des soldats français dans sa *Lettre d'une jeune paysanne de la Marche à son oncle* (Köpke, p. 64 et suiv.).

complaît trop souvent. C'est peu de massacrer les ennemis ; Hermann veut qu'on assomme Septimius avec une massue d'un poids double (V, xiii). Les Romains ne sont-ils pas en effet des bêtes féroces ? « Dans ce pauvre village, raconte un capitaine chérusque à Hermann (III, ii), un Romain s'est pris de querelle avec une accouchée, et, comme elle voulait appeler le père, il a saisi l'enfant qu'elle portait au sein, et, furieux, vraie hyène, a écrasé le crâne de l'enfant contre celui de sa mère. » Cette férocité commande chez les ennemis une férocité pareille. Hermann n'hésite pas à faire partager en quinze morceaux le corps de la jeune fille déshonorée. L'assassinat de Ventidius couronne suffisamment bien ces horreurs.

Composée en vue des événements contemporains, la pièce est pleine d'anachronismes. Kleist, d'une façon générale, ne se gênait pas avec l'histoire. Tandis que Gœthe, Schiller, surtout Grillparzer consultaient consciencieusement les sources, Kleist se contentait d'une connaissance générale des faits qu'il accommodait sans scrupule aux besoins de son œuvre et du but qu'il poursuivait. Ici plus qu'ailleurs il a disposé arbitrairement des éléments que lui fournissait la tradition. Sans parler du rôle contraire à l'histoire qu'il donne à Marbod, Kleist nous dit qu'Hermann a combattu sous Arioviste. Il prête aux Germains une civilisation bien supérieure à celle qu'ils possédaient. Ainsi Hermann habite dans une tente somptueuse, divisée en plusieurs pièces par des tentures, ornée de coussins et de peaux de tigres. Il reçoit Ventidius assis sur un trône. Thusnelda sonne pour appeler ses femmes. L'instruction aussi est singulièrement développée chez les Chérusques. Hermann se compare à un shah de Perse, parle de lettres de change, cite le *De Officiis* de Cicéron. Il est vrai que Varus cite la Bible. Ces fautes proviennent d'abord des libertés que Kleist prenait d'ordinaire avec l'histoire ; ensuite de ce fait que, visant les choses du jour, il ne songeait nullement à reproduire fidèlement la physionomie d'une époque reculée (1). Kleist est d'ailleurs un tempérament dramatique ; ce qui importe

(1) Plusieurs de ces négligences doivent être du reste attribuées à la hâte avec laquelle Kleist a composé son œuvre.

pour lui, comme pour son maître Shakspeare, c'est moins le tableau que l'action.

L'influence de Shakspeare se manifeste dans *La Bataille d'Arminius* comme dans les autres tragédies de Kleist. La sorcière qui apparaît à Varus au cinquième acte est certainement parente des sorcières de *Macbeth*, quoique l'idée même de l'apparition ait pu être suggérée à Kleist par Dion Cassius, qui raconte une rencontre semblable faite par Drusus sur les bords de l'Elbe. Les changements fréquents de scène, le nombre des personnages, le rôle joué par les soldats et le peuple, sont des procédés shakspeariens. Mais, dans cette imitation, il y a progrès. Ce que Kleist emprunte de plus en plus au poète anglais, c'est l'art de peindre en quelques mots un caractère, une situation. Quand Varus a dit qu'il n'avait pas à sonder les volontés de son maître, nous savons que nous avons affaire à un vrai soldat. Lorsque, au début du cinquième acte, il donne cet ordre : « Généraux, criez halte ! aux cohortes », et qu'un général ajoute que « l'armée traîne à ses jambes la moitié du pays des Chérusques », nous voyons les légions embourbées dans les marécages et arrêtées dans leur marche. Il y a une vie intense dans le rassemblement qui se forme autour d'Hally.

Le style aussi est en progrès. Les tirades de Théobald, au début de *Catherine d'Heilbronn*, sont, il faut l'avouer, un peu longues. Celles d'Hermann au premier acte sont mieux coupées et mieux construites. Les monologues, qui ralentissent l'action, sont plus courts dans *La Bataille d'Arminius*. Il y a moins de traces de mauvais goût. Sans doute Thusnelda traite son mari de « singe », et Hermann déclare que Ventidius « suit à l'odeur la piste de sa femme ». Mais en général les métaphores, les comparaisons sont moins violentes, restent aussi fortes en devenant plus précises. Pour déclarer à son père (II, x) que les paroles d'Hermann resteront gravées dans son cœur, Luitgar s'exprime ainsi : « Mon père, ma poitrine est de l'airain, et sa parole un burin de diamant. » Hermann parlant à Thusnelda (II, VIII) emploie heureusement, pour caractériser la conduite de Ventidius, le mot de Frédéric au sujet de Voltaire : « Quand il aura sucé entièrement l'orange, il jettera l'écorce sur les décombres. » Il venait de lui dire avec une rude énergie : « J'aime mieux mon chien que lui,

toi. » A l'occasion, ce style énergique prend une singulière noblesse. Les tirades d'Hermann en fournissent de nombreux exemples au premier acte. Même avec Thusnelda, il s'exprime avec élévation lorsqu'il parle de sa mission patriotique (IV, IX) : « Je ne veux pas aimer cette superbe engeance de démons. Aussi longtemps qu'elle étalera sa morgue en Germanie, la haine sera ma fonction et la vengeance ma vertu. » On le voit, Kleist est plus maître de son style.

D'autre part, c'est surtout dans *La Bataille d'Arminius*, au dire de Tieck, que se manifestent les particularités de sa langue et de sa versification. Kleist se crée sa langue, déplace les mots, intercale des phrases incidentes, sépare le génitif du substantif qui le régit, emploie le verbe réfléchi au lieu du passif, se sert de mots archaïques, de tournures provinciales (1), varie sur le genre et la déclinaison de certains substantifs. Toutes ces particularités engendrent parfois la rudesse, mais donnent le plus souvent, ainsi que le remarque M. Zürn (2), un charme particulier, de la vie et de l'énergie à l'expression. L'originalité de Kleist se marque jusque dans sa langue.

En somme, le sentiment patriotique n'a pas porté préjudice au talent de Kleist, et sa pièce, bien qu'étant une pièce de circonstance, ou plutôt une œuvre à tendance, présente en somme, pour le fond comme pour la forme, les principales qualités qu'on est en droit d'exiger d'une tragédie. Ce même sentiment patriotique allait lui inspirer une œuvre supérieure encore, *Le Prince de Hombourg*.

---

(1) Par exemple *zu Hause* pour *nach Haus* (IV, III).

(2) Page 163 de son édition.

# CHAPITRE VI

## *LE PRINCE DE HOMBOURG*

---

*Le Prince de Hombourg* est la dernière et la meilleure des pièces de Kleist.

Après la paix de Vienne (14 octobre 1809), Kleist, désespéré du nouveau succès des armes françaises, était retourné dans sa patrie. N'ayant pas rencontré Ulrique à Francfort, il était retourné à Berlin, où il resta jusqu'à la fin de sa vie. Là, il retrouva d'anciennes connaissances de Kœnigsberg, Altenstein, devenu ministre et successeur de Stein, et le conseiller d'Etat Stägemann. La rencontre de ces personnages avait pour lui un double avantage. D'abord il trouvait chez eux les charmes de la vie de société ; ensuite ils pouvaient être pour lui de puissants appuis au cas où il songerait à obtenir les faveurs royales.

Il est vrai qu'à Francfort sa famille s'était en vain efforcée de le décider à reprendre un emploi. Mais elle avait réussi à faire naître en lui l'espérance que des compositions patriotiques lui vaudraient les faveurs de la cour. Aussi, quand le roi et la reine, après trois années d'absence, rentrèrent dans leur capitale, Kleist fêta-t-il leur retour dans des stances fermes et qui n'avaient rien de la banalité ordinaire des pièces de ce genre (fin de 1809). Quelque temps après, en mars 1810, il composa, pour célébrer l'anniversaire de la reine Louise, de nouveaux vers qui arrachèrent des larmes, en présence

de toute la cour, à celle qui en était l'objet (1). Il se croyait donc sûr de son appui, surtout quand, vers la même époque, il eut achevé une tragédie patriotique, *Le Prince de Hombourg*, le plus beau monument, dit W. Scherer (2), élevé à la gloire de la Prusse depuis les *Chants d'un grenadier* et *Minna de Barnhelm*.

En effet, dans une lettre du 19 mars 1810, Kleist écrit à Ulrique : « On va représenter une pièce de moi, tirée de l'histoire du Brandebourg, sur le théâtre privé du prince de Radziwil ; elle doit ensuite être jouée sur la scène nationale, et, une fois imprimée, être dédiée à la reine. » Il s'agit évidemment ici du *Prince de Hombourg*. Mais l'événement ne réalisa pas les espérances de Kleist. On ne sait seulement pas si la pièce fut effectivement représentée sur le théâtre du prince de Radziwil. Ce qui est sûr, c'est que la scène nationale ne la joua pas. La pièce déplut. La reine Louise étant morte le 19 juillet 1810, Kleist s'adressa en vain à la princesse Guillaume, née de Hesse-Hombourg. Comme *La Bataille d'Arminius*, l'œuvre du poète ne vit véritablement le jour qu'après sa mort. Elle circula, sous forme de manuscrit, parmi les amis du poète. Puis elle fut imprimée pour la première fois par Tieck, en même temps que *La Bataille d'Arminius*, dans l'édition qu'il donna en 1821 des œuvres posthumes du poète. Dès lors elle fut représentée sur différentes scènes sans obtenir le succès qu'elle méritait. Ce qui choquait le plus, c'était la peur de la mort que manifeste à un certain moment le héros de la pièce. L'archiduc Charles, celui que Kleist avait appelé le « vainqueur de l'invincible », la fit interdire à Vienne, où le Burgthéâtre la représentait, « parce que la manière dont le prince demande la vie agissait sur l'armée d'une façon démoralisatrice » (1822). Le Hofthéâtre à Berlin ne la joua que six ans après, en 1828, pour le même motif, et encore fallut-il que Louis Robert, l'ami de Kleist, modifiât le passage incriminé qui déplaisait aux

(1) Nous avons trois pièces de vers composées par Kleist à cette occasion. On ne sait quelle est celle qui toucha si vivement la reine (Zürn, édit. du *Prince de Hombourg*, Leipzig, 1888, p. 161).

(2) *Histoire de la Littérature allemande*, 6e édit., 1891, p. 691.

officiers et surtout au prince Charles de Mecklembourg-Strelitz. Ce n'est guère que depuis 1870 que la pièce est appréciée à sa valeur. On la représente d'ordinaire les jours de fêtes nationales.

Nous sommes en 1675, à l'époque de la bataille de Fehrbellin, gagnée par le Grand Électeur sur les Suédois alliés de la France. Le premier acte se passe à Fehrbellin même, la veille de la bataille (1). Le héros du drame, le prince de Hombourg, qui commande la cavalerie prussienne assisté du vieux colonel Kottwitz, est somnambule. Il fait nuit, et son régiment est déjà parti sous les ordres de Kottwitz pour prendre position. Lui, en proie à un accès de somnambulisme, est venu s'asseoir dans un jardin voisin du château, et, obsédé d'idées de gloire et de triomphe, se tresse une couronne de lauriers. C'est dans cette situation qu'il a été surpris. Amenés par Hohenzollern, officier à la suite du souverain, l'Électeur, son épouse, la princesse Natalie d'Orange, sa nièce, aimée par le prince de Hombourg, le trouvent livré à sa singulière occupation. L'Électeur, pour voir jusqu'où va la maladie de son général, lui prend la couronne, enlace autour la chaîne qu'il porte au cou, et la donne à la princesse Natalie. Hombourg cherche à la ressaisir. Mais, sur l'ordre de l'Électeur, la cour se retire, et Hombourg ne saisit qu'un gant de la princesse. La cour partie, Hohenzollern revient et réveille Hombourg. Celui-ci, qui a connaissance de son état, explique sa présence dans le jardin en disant qu'il est venu respirer l'air frais de la nuit. Puis il raconte le songe étrange qu'il a eu, et qui n'est autre chose que l'apparition qui vient véritablement de se présenter à ses yeux. Bien que ses souvenirs soient assez précis, il ignore le nom de la princesse à laquelle il a pris un gant. Or, chose singulière, il trouve un gant dans ses mains à son réveil. La scène v se passe dans une salle du château. Le feld-maréchal Dörfling (Derfflinger dans l'histoire) développe aux différents chefs de corps le plan de la bataille qu'on doit livrer le lendemain. Or, justement au moment où le feld-

(1) La bataille de Fehrbellin eut lieu, d'après l'histoire, le 18 juin suivant l'ancien calendrier, c'est-à-dire le 28 juin d'après le calendrier grégorien qui ne fut adopté qu'en 1700 par les états protestants. Kleist a choisi arbitrairement la date du 10 (Windel, édit. du *Prince de Hombourg*, Bielefeld et Leipzig, p. 108).

maréchal indique le rôle qu'aura à jouer la cavalerie, commandée par Hombourg, Natalie, qui va partir avec l'Électrice, s'aperçoit qu'il lui manque un gant. Hombourg, de plus en plus surpris, veut voir si le gant qu'il a sur lui ne serait pas celui de la princesse, et le laisse tomber sans qu'on s'en aperçoive. Le gant est vu par l'Électeur et reconnu pour celui de Natalie. Mais, pendant ce temps, le feld-maréchal a continué l'exposition du plan, dit et répété que la cavalerie ne devait pas agir trop tôt, et que Hombourg ne devait la faire charger que lorsqu'un officier de la suite de l'Électeur lui en aurait apporté l'ordre précis. Malheureusement, tous les ordres du feld-maréchal sont perdus pour Hombourg qui répète machinalement ses paroles, mais dont l'esprit est ailleurs, absorbé par la coïncidence du gant. C'est en vain que l'Électeur lui recommande plus de calme que dans les batailles précédentes. Hombourg voit dans l'histoire du gant la justification de ses rêves de gloire ; n'ayant rien compris à ce qui lui a été dit, il saisira la première occasion de se signaler : « Et maintenant, dit-il dans un court monologue qui termine le 1er acte, être prodigieux (il s'adresse au bonheur personnifié), toi dont l'haleine du vent soulève aujourd'hui le voile comme une voile de navire, accours en roulant sur ta boule. Tu as déjà, bonheur, effleuré les boucles de mes cheveux; tu m'as déjà, avec un sourire, jeté en passant un gage (le gant) de ta corne d'abondance. Aujourd'hui, volage enfant des dieux, je vais te chercher et te saisir sur le champ de bataille, et renverser tous tes bienfaits à mes pieds, fusses-tu attaché sept fois, avec des chaînes de fer, au char de victoire suédois. »

Le deuxième acte représente le champ de bataille de Fehrbellin. Kottwitz fait mettre pied à terre à ses cavaliers et s'entretient avec Hohenzollern d'une blessure légère que s'est faite Hombourg pendant la marche. Celui-ci, qui s'était écarté un instant dans une chapelle du voisinage, survient et se fait répéter par Hohenzollern les instructions du feld-maréchal. Mais, toujours obsédé par le gant, il n'entend pas plus que la veille. La bataille commence. Nous en suivons tous les détails grâce aux indications précises que nous donne Kleist. On sent que l'auteur est un ancien officier, qui a fait campagne, et qu'il a pratiqué le *jeu de guerre*. Hombourg s'étonne de la position occupée

par les différents corps. Les Suédois cèdent. Mais, comme il s'agit de les anéantir, la cavalerie ne doit pas donner tant qu'on ne leur aura pas coupé la retraite. Hombourg, emporté par son ardeur, déclare le moment venu de charger, et comme Kottwitz essaie de l'arrêter, et lui dit d'attendre l'ordre : « L'ordre, s'écrie Hombourg, ne l'as-tu pas encore reçu de ton cœur ? » — « Oh! Oh! riposte Kottwitz froissé, c'est ainsi que tu me parles, mon jeune maître ? Le cheval que tu vas lancer, je puis encore, à la rigueur, le traîner à la queue du mien ; » et la cavalerie s'ébranle. Les scènes suivantes nous transportent dans un des villages que devait traverser l'Electrice pour se mettre en sûreté. On apprend que la victoire est gagnée. Mais il paraît que l'Electeur a été tué. Un officier raconte à sa souveraine qu'il s'avançait contre les Suédois, sur son cheval blanc, avec le corps qui formait le centre. Tout à coup on a vu disparaître cheval et cavalier, et Hombourg, exaspéré par cette mort, en a tiré une terrible vengeance. Hombourg survient, et, tout en s'associant au deuil général, promet à Natalie d'être désormais son protecteur et obtient d'elle la promesse de sa main. Mais la nouvelle est fausse. L'Electeur n'est pas mort. Le chef d'escadron Sparren rétablit les faits. Le cheval blanc et son cavalier ont bien été tués. Mais ce cavalier était le maître d'écurie Froben qui venait de céder son cheval à l'Electeur, et de prendre le cheval blanc, sous prétexte qu'il était trop rétif, en réalité pour que son maître ne fût pas désigné aux coups des Suédois (1). Du reste, la campagne est considérée comme finie. Une suspension d'armes a été déclarée, et tous les généraux sont convoqués à Berlin. Hombourg prie l'Electrice de lui accorder une place dans sa voiture. Il compte profiter de la circonstance pour obtenir son consentement à son mariage avec Natalie. La fin de l'acte se passe à Berlin, devant l'église du château. L'Electeur prend la parole : « Quel que soit celui qui a conduit la cavalerie le jour de la bataille, et, avant que le colonel Hennings ait pu détruire les ponts de l'ennemi, s'est mis en marche avec elle de sa propre autorité, le forçant à fuir avant que

(1) L'acte de dévouement de Froben appartient à la légende (Heuwes, édit. du *Prince de Hombourg*, Paderborn, 1892, p. 59).

j'en eusse donné l'ordre, celui-là mérite la mort, je le déclare, et je l'assigne devant un conseil de guerre. » On croit d'abord que ce n'était pas Hombourg qui s'était, dit-on, blessé avant la bataille. Mais Hombourg arrive chargé de drapeaux ennemis, et revendique hautement l'honneur d'avoir conduit la cavalerie. « Enlevez-lui son épée, dit sèchement l'Electeur, il est prisonnier. » Hombourg, atterré, remet son épée en se plaignant, non sans quelque ironie, de son cousin Frédéric qui veut jouer les Brutus : « Cœur allemand de vieille roche, je suis habitué à la générosité et à l'affection, et quand, en ce moment, il prend, vis-à-vis de moi, l'attitude rigide d'un ancien, il me fait de la peine, et je dois le plaindre. » — « Menez-le à Fehrbellin, au quartier principal, dit l'Electeur, et convoquez-y le conseil de guerre pour le juger. »

Au troisième acte, nous sommes à Fehrbellin, dans la prison où est enfermé le prince. Hohenzollern vient le voir et s'étonne de sa parfaite sécurité. Hombourg en effet est convaincu qu'il s'agit d'une simple formalité ; que la sentence de mort prononcée par le conseil de guerre ne saurait être exécutée ; que l'Electeur, qui l'a toujours traité comme un fils, le graciera nécessairement. Hohenzollern cependant lui apprend que l'Electeur a demandé, pour le contresigner, l'arrêt de condamnation. Hombourg n'aurait-il pas indisposé le souverain par quelque démarche inconsidérée ? L'ambassadeur suédois est chargé, dit-on, de demander la main de la princesse Natalie. Hombourg se rappelle alors que lui et la princesse se sont fiancés sans l'autorisation de l'Electeur, et que c'est peut-être la cause de sa disgrâce. A la sécurité la plus complète succède l'abattement le plus profond. On songe véritablement à l'exécuter. Il faut qu'il obtienne sa grâce, et comme on a recommandé à l'officier qui le garde de le laisser aller où il voudrait, sa parole étant une chaîne, il se précipite hors de sa prison pour aller implorer la souveraine. En arrivant, il tombe aux pieds de l'Electrice, qui se trouve avec Natalie. Affolé, tremblant de peur, lamentable à voir, il demande la vie, la vie seule. Il a vu, en venant, ouvrir, à la lueur des torches, le tombeau qui le lendemain doit recevoir son corps : « O mère, dit-il à l'Electrice, le monde de Dieu est si beau ! Ne me laisse pas, je t'en supplie, avant que l'heure sonne, descendre dans ces noires ombres... Depuis que

j'ai vu mon tombeau, je ne veux rien, sinon vivre, et ne me demande plus si c'est honorable. » Il la supplie d'aller demander sa grâce à l'Electeur : « Je renonce à toute prétention au bonheur. Je ne désire plus du tout Natalie, n'oublie pas de le lui dire ; dans mon sein toute tendresse pour elle est éteinte. Elle est libre comme le chevreuil dans les bruyères... Je veux aller dans mes propriétés au bord du Rhin ; là je veux construire, je veux démolir au point que la sueur coule de mon front, semer, récolter, comme si c'était pour femme et enfant, jouir seul, et, quand j'aurai récolté, semer de nouveau, et pourchasser ma vie dans ce cercle jusqu'à ce que, le soir, elle s'affaisse et meure. » La souveraine cherche à le calmer et Natalie lui promet qu'elle ira supplier l'Electeur. Mais en même temps elle cherche à relever son courage. Au cas où elle ne réussirait pas, qu'il se montre vaillant en face de cette mort qu'il a tant de fois bravée.

Au quatrième acte, Natalie vient supplier l'Electeur de lui accorder la grâce de Hombourg. La mort du prince serait un acte inhumain. Il n'est pas besoin d'un pareil ciment pour consolider les bases de la patrie. « Hombourg pense-t-il, demande l'Electeur, qu'il soit indifférent pour la patrie que l'arbitraire ou la loi y règne ? » — « Il ne pense qu'à une chose, répond Natalie, son salut ! Les canons de fusil aux épaules des arquebusiers le regardent de façon si effroyable, que la surprise lui donne le vertige, et que tout désir se tait en lui, sauf celui de vivre... Ah ! quel cœur de héros tu as ployé (1) ! » — « Il demande donc sa grâce ? » reprend l'Electeur ; et il ajoute que, puisqu'il en est ainsi, Hombourg n'a qu'à déclarer, pour être libre, qu'il trouve injuste la décision du conseil de guerre, vu que lui, l'Electeur, a la plus haute estime pour l'opinion de ce guerrier ; et il remet à Natalie un écrit conçu dans ce sens. La princesse est à peine retournée dans son appartement que le chef d'escadron Reuss lui remet une pétition signée par Kottwitz et ses officiers en faveur du prince. Natalie demande pourquoi la pétition n'a été signée que par les officiers de son régiment. Reuss répond que Kottwitz étant cantonné à Arnstein, il n'a pas

---

(1) Nous gardons à dessein les images hardies de Kleist.

voulu envoyer d'officiers auprès des autres régiments, pour qu'une pétition respectueuse ne pût pas être mal interprétée. Natalie lui remet un ordre enjoignant à Kottwitz d'amener son régiment. Puis elle se rend à la prison auprès du prince qui médite, à la manière d'Hamlet, sur la brièveté de la vie. Elle lui remet la lettre de l'Electeur, et, avec une duplicité féminine bien excusable dans le cas, elle cherche à l'empêcher de voir la condition que l'Electeur met à sa grâce. Mais Hombourg, après avoir relu la lettre, reconnaît qu'on lui demande de déclarer que la décision du conseil de guerre est injuste. Alors son âme de soldat se réveille. Non, aucune injustice n'a été commise à son égard. Natalie essaie en vain de faire renaître en lui la peur de la mort. « Que l'Electeur, déclare Hombourg, agisse comme il peut ; il me sied ici de me comporter comme je le dois. » Et il écrit à l'Electeur qu'il ne peut s'élever contre la justice de l'arrêt, et ne demande aucune grâce. Natalie, saisie d'admiration, embrasse le prince ; mais en même temps elle charge Reuss de faire venir au plus tôt Kottwitz et son régiment. Le prince a suivi l'inspiration de son cœur ; il lui est bien permis, à elle, de suivre l'inspiration du sien.

Au cinquième acte, nous sommes encore à Fehrbellin. Kottwitz est arrivé avec son régiment. L'Electeur s'étonne de sa présence ; mais, ayant affaire à un officier prussien, il ne s'effraie pas outre mesure de ce que le dey de Tunis prendrait pour une sédition. Dörfling survient tout ému, parle de rébellion ; les officiers, dit-on, veulent délivrer le prince de force au cas où l'Electeur n'accorderait pas sa grâce. L'Electeur ne se départ pas de son calme et déclare qu'il recevra les officiers. Justement un laquais annonce qu'ils demandent une audience, tandis qu'un autre laquais lui remet la lettre écrite par Hombourg. L'Electeur en prend connaissance, ordonne qu'on lui apporte l'arrêt de mort et aussi le passe-port de l'ambassadeur de Suède, puis fait introduire les officiers. Kottwitz prie l'Electeur d'accueillir une supplique de son armée. L'Electeur lui demande d'expliquer d'abord sa présence. Kottwitz montre l'ordre de Natalie. L'Electeur, qui ne veut pas paraître ignorer cet ordre, lui dit qu'il est désigné pour rendre les derniers honneurs au prince. Puis il prend la supplique et demande qui l'a rédigée.

« Moi », répond Kottwitz. — « Tu prends, toi, vieux guerrier, la défense de l'acte du prince ? » — « Oui », répond le vieux brave. L'Electeur lui fait observer que telle n'était point son opinion sur le champ de bataille ; que la conduite du prince est plus grave qu'il ne semble ; qu'on a encore d'autres batailles à livrer, et que son trône ne peut être sauvé que par le respect de la loi. A cette apologie de la discipline Kottwitz répond que l'armée n'est pas un instrument passif ; que ce qui fait sa force, c'est le sentiment, c'est l'amour de la patrie, c'est le plaisir qu'elle éprouve à se dévouer pour son souverain ; et conclut que si la même situation se représentait, il agirait comme Hombourg, dût-il y risquer sa tête. L'Electeur le félicite de son éloquence ; il a, pour répondre, besoin d'un avocat, et il envoie chercher le prince qui apprendra à Kottwitz ce que c'est que la discipline. Puis il lit une adresse ainsi conçue : « Preuve que l'Electeur est lui-même responsable de l'acte du prince. » Hohenzollern s'en déclare l'auteur. L'Electeur l'invitant à la lui expliquer, il lui raconte tout au long l'histoire du gant et ses conséquences. L'Electeur réplique qu'on pourrait aussi bien rejeter la faute sur Hohenzollern qui l'a attiré dans le jardin pour voir le prince. Hombourg arrive, et, mis au courant de la pétition rédigée en sa faveur, il déclare qu'il veut subir la mort à laquelle on l'a condamné, et rendre ainsi hommage à la sainte loi de la guerre. Toutefois il prie le souverain de lui accorder sa dernière volonté : c'est qu'on réponde avec des boulets aux propositions de paix des Suédois. L'Electeur le lui promet et le fait reconduire en prison. Resté avec les officiers et Natalie, qui est arrivée sur ces entrefaites, l'Electeur charge le feld-maréchal de faire remettre son passe-port à l'ambassadeur suédois et de lui apprendre que la guerre reprendra dans trois jours ; puis il demande aux officiers s'ils veulent, en demeurant sous les ordres de Hombourg, s'exposer à lui voir commettre une nouvelle faute. « Par Dieu qui vit, répond Kottwitz non sans une pointe d'ironie, tu pourrais te trouver près du gouffre de la ruine, que pour t'aider, pour te sauver, il ne tirerait même plus (1) l'épée sans en avoir reçu

---

(1) « Dass er nicht », au lieu de « ohne dass ». C'est une de ces tournures françaises fréquentes dans la langue de Kleist.

l'ordre. » L'Electeur déchire la condamnation à mort. Les deux dernières scènes nous ramènent dans le jardin où Hombourg a fait ses rêves de gloire au début de la pièce quand il était sous l'empire du somnambulisme. Hombourg arrive les yeux bandés, et songe à l'immortalité qu'il a conquise. Il s'assied sur un banc et se réjouit du parfum des fleurs. Tout à coup on débande ses yeux ; il revoit la vision du premier acte. La princesse le couronne, suspend à son cou la chaîne de l'Electeur. Hombourg s'évanouit. L'Electeur ordonne de le réveiller par le bruit des canons, tandis que tous s'écrient : « Honneur au vainqueur de Fehrbellin ! A bas tous les ennemis du Brandebourg ! »

Telle est la pièce de Kleist. Voyons d'abord ce que l'histoire nous dit du héros du drame et de l'événement sur lequel il roule.

Le prince de Hombourg de l'histoire diffère profondément de celui de Kleist. L'auteur l'a transformé ainsi que Gœthe avait transformé l'Egmont historique. D'après l'histoire, le prince de Hombourg n'était pas un jeune homme rêveur et somnambule, esclave de son cœur et de son imagination, vrai héros romantique en un mot, ainsi que le représente Kleist. C'était un rude guerrier de 42 ans, marié en secondes noces, et père de nombreux enfants. Né en 1633, le prince était le plus jeune des fils de Frédéric Ier, premier landgrave de Hesse-Hombourg. Après avoir fait ses premières armes sous Turenne, il s'était mis, en 1654, au service du belliqueux roi de Suède Charles X. Grièvement blessé au siège de Copenhague (1658), il avait dû remplacer une de ses jambes par une jambe artificielle en argent, et depuis cette époque on ne l'appelait plus que « le landgrave à la jambe d'argent ». A l'avènement de Charles XI (1660), il abandonna le service de la Suède, après avoir épousé la riche veuve du comte Jean Oxenstierna, qui ne lui donna pas d'enfants. Il acheta des terres dans les États de l'Electeur Frédéric-Guillaume dont il devint par suite le sujet. Il en devint le parent lorsque, après la mort de sa première femme (1669), il épousa en 1670 une nièce du Grand Electeur dont il eut six fils et six filles. La même année, il entra au service du Brandebourg et obtint deux ans après le commandement de l'armée entière. Après avoir pris une part active à la guerre de Hollande, il représenta le Grand Electeur à

la paix de Nimègue. En 1681, tous ses frères aînés étant morts, il devint landgrave de Hesse-Hombourg, tout en gardant le commandement de la cavalerie prussienne, et s'occupa de bien administrer ses États. Il mourut en 1708 après s'être marié une troisième fois en 1691 et avoir eu trois enfants de ce nouveau mariage (1).

Quant au fait sur lequel repose la pièce, il n'est pas conforme à l'histoire pour une double raison : Kleist s'écarte des *Mémoires* de Frédéric, d'où il a tiré son sujet ; or ces *Mémoires* s'écartent déjà de l'histoire.

D'après l'histoire, Hombourg n'attaqua les Suédois qu'avec l'autorisation de l'Electeur qui, en l'appuyant, décida de la victoire. Après la bataille, il fut si peu question d'un conseil de guerre que Hombourg écrivait à son épouse : « Quand tout a été fini, nous avons dîné sur les retranchements, environnés de plus de mille morts, et mené joyeuse vie. » Mais, à la fin de la bataille, une attaque de Hombourg contre la cavalerie de l'aile gauche suédoise n'avait pas réussi. L'Electeur en manifesta son mécontentement. Dès le soir du 18, il écrivait au prince d'Anhalt : « Mes cavaliers n'ont pas fait leur devoir. » D'autre part Hombourg, qui s'attribuait la victoire, demanda des récompenses exagérées, notamment des exemptions d'impôt. L'Electeur se montrant peu disposé à satisfaire tous ses désirs, il songea à quitter l'armée. Cependant l'Electeur lui ayant fait de sages concessions, il prit part aux opérations de la fin de la guerre.

Mais les gens de Fehrbellin avaient eu vent de ces froissements, et, leur attribuant une autre cause, les imaginations populaires travaillèrent. Une légende se forma. Le peuple raconta que, dans la bataille de Fehrbellin, le prince de Hombourg avait attaqué l'ennemi contre l'ordre formel de l'Electeur ; que celui-ci ne s'était décidé à le soutenir que pour ne pas laisser écraser ses troupes ; que, la victoire gagnée, l'Electeur avait pardonné à Hombourg sa légèreté en raison du succès obtenu tout en lui faisant observer qu'il s'était exposé à la peine capitale. C'est cette tradition qui fut accueillie par Frédéric

(1) Voir, pour plus de détails, l'édition de Zürn, p. 104-108.

le Grand lorsque, en qualité de Kronprinz, il visita le champ de bataille de Fehrbellin, et qu'il consigna dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg*, où nous lisons que l'Electeur pardonna à Hombourg en lui disant : « Si je vous jugeais suivant la rigueur des lois militaires, vous auriez mérité la mort ; mais Dieu préserve que j'assombrisse l'éclat d'un si heureux jour en versant le sang d'un prince qui a plus que personne contribué à ma victoire. » Le fait se trouve raconté de la même façon dans les *Mémoires* de Pollnitz, longtemps lecteur de Frédéric, qui furent publiées après sa mort en 1791 (1). C'est vraisemblablement dans les *Mémoires* de Frédéric que Kleist prit connaissance de cette tradition. Il modifia encore la légende, en vue du but qu'il se proposait, en supposant que l'Electeur avait effectivement fait ou laissé condamner Hombourg à mort, et ne lui avait fait grâce qu'au dernier moment.

Comment maintenant Kleist a-t-il eu l'idée d'écrire sa pièce ? La légende accréditée par Frédéric avait fourni en 1800 au peintre Kretschmar le sujet d'un tableau, fort goûté du public, lequel représentait la scène intéressante qui se serait passée entre le Grand Electeur et Hombourg. Or Kleist se trouvait à Berlin cette année-là, et put, dès cette époque, réfléchir sur cette question, sur la nécessité de la discipline et aussi sur les limites qui s'imposent à ceux qui doivent la faire observer. Ces réflexions lui revinrent naturellement à l'esprit lorsque, dix années plus tard, la discipline et l'observation stricte de la loi lui apparurent comme les seuls moyens de relever sa patrie.

Le temps n'était plus en effet où on pensait qu'il fallût aller à la guerre d'un cœur léger. Iéna avait appris à la Prusse à attendre. On s'était mis à préparer la revanche avec calme, mais d'une façon continue. On attendait que le pays fût mûr pour un suprême effort, au double point de vue moral et matériel. Les poésies patriotiques accomplissaient sourdement leur œuvre et soulevaient la haine contre l'envahisseur ; d'autre part le gouvernement prus-

---

(1) Le dévouement de Froben, qui n'est pas historique, et dont Kleist a tiré parti, se trouve aussi consigné dans les *Mémoires* de Frédéric et de Pollnitz.

sien réformait l'administration et préparait silencieusement de bonnes troupes dans lesquelles viendraient, au moment convenable, s'encadrer tous ceux qui s'offriraient pour contribuer au salut de la patrie. La défaite de l'Autriche à Wagram avait indiqué aux Prussiens que le moment n'était pas venu ; elle avait reculé, mais non détruit les espérances, et on continuait à suivre, d'une façon calme, la route qu'on s'était tracée, sous la direction prudente du souverain qui résistait aux hardis projets de ses conseillers, les Gneisenau, les Scharnhorst et les Hardenberg.

La nouvelle situation dans laquelle sa patrie se trouvait placée depuis les derniers événements devait forcément suggérer à Kleist des réflexions nouvelles. Autres temps, autres hommes. Jeune encore, malgré les traditions de sa famille, il avait renoncé au métier militaire, la discipline lui apparaissant comme une forme de la tyrannie, et il avait déclaré irrévocablement perdues les années passées au service. Or voilà que la patrie avait été foulée aux pieds, et que l'armée apparaissait comme le seul point lumineux au milieu des ténèbres présentes. Mais cette armée prussienne, si glorieuse à l'époque de Frédéric, avait éprouvé de sanglantes défaites. N'était-elle pas quelque peu coupable de son échec ? Les traditions anciennes y avaient-elles été fidèlement conservées ? Et ainsi le poète en venait peu à peu, non seulement à ne pas détester l'armée, mais à l'aimer, à la vénérer comme le suprême espoir de la patrie ; et, peu à peu aussi, il arrivait à apprécier ce qui fait sa valeur et sa force, cette discipline à laquelle les ancêtres avaient dû de triompher de leurs ennemis.

En effet, si l'on compare *Le Prince de Hombourg* à *La Bataille d'Arminius*, composée moins de deux ans auparavant, on est frappé du changement profond qui s'était accompli en si peu de temps dans l'esprit du poète, grâce aux idées qui prévalaient autour de lui. Ce qui fait la force d'Hermann, c'est sa haine de l'étranger, c'est sa foi dans la cause qu'il soutient. Sans doute il usera de ruse à l'endroit du légat et de Varus, mais seulement pour amener les légions dans l'endroit où il compte les écraser. Sans doute il veut et espère réussir ; mais, après tout, il consentirait à succomber, pourvu que ce fût noblement. Il risque le tout pour le tout et a surtout

confiance dans l'appui que les dieux prêteront à la bonne cause. Le coup d'Hermann réussit ; mais, s'il avait échoué, l'Allemagne était perdue. Les temps avaient marché, et Kleist qui avait, dans *Catherine d'Heilbronn*, donné la contre-partie de *Penthésilée*, voulut donner, dans *Le Prince de Hombourg*, la contre-partie de *La Bataille d'Arminius*. Il avait compris qu'il ne faut pas tenter les dieux comme Hermann ; que, si la haine de l'étranger est une force, la discipline en est une autre ; que la première peut quelquefois affranchir les peuples, lorsque Dieu la favorise ; mais qu'une nation doit surtout compter sur elle-même, ne rien livrer aux hasards des batailles. Qu'importe une victoire qu'on n'est même pas sûr de remporter, le succès d'un jour que le lendemain peut détruire ? Un peuple doit songer, dans la victoire d'aujourd'hui, à la bataille de demain. Pour cela la haine de l'étranger ne suffit pas ; il faut, au dedans, le respect de la discipline et de la loi. Avec elles, le sort de la patrie n'est pas joué sur un coup de dés ; les défaites passagères se réparent, les victoires produisent tous leurs effets, et enfantent de nouveaux succès. C'est ce que Kleist a voulu montrer par sa pièce. C'est la vérité qu'il fait exprimer excellemment par l'Electeur, s'adressant à Kottwitz (V, v) : « Penses-tu que le bonheur récompensera toujours d'une couronne la désobéissance, comme récemment ? Je ne tiens pas à une victoire qui, fille du hasard, me tombe des nues (1) ; je veux maintenir la loi, mère de ma couronne, qui enfante pour moi une lignée de victoires. »

Est-ce à dire que l'armée doive être, entre les mains du souverain, un instrument purement passif ; qu'il ne soit jamais permis à un général, quand il le juge convenable, de prendre l'initiative d'une action ? La discipline est sans doute, pour une armée, la principale des forces ; mais il en est une autre dont on aurait tort de ne pas tenir compte ; c'est la joie que le soldat éprouve à se dévouer librement, de son propre mouvement, pour sa patrie et la gloire de son souverain. La lettre morte de la discipline ne doit pas étouffer l'âme

(1) « Mir von der Bank fällt. » Lloyd et Newton traduisent : « drop into my lap by chance. »

vivante du soldat. C'est ce que démontre Kottwitz dans sa riposte : « Maître, la loi la plus haute, la loi souveraine qui doit régner dans la poitrine de tes généraux, ce n'est pas la lettre de ta volonté ; c'est la patrie, c'est la couronne, c'est toi-même, qui la portes sur ta tête. Que t'importe, je t'en prie, la règle d'après laquelle l'ennemi est battu, pourvu qu'il succombe devant toi avec tous ses drapeaux ? La règle qui le bat est la plus haute. Veux-tu faire de l'armée, qui t'est attachée avec ardeur, un instrument semblable à l'épée qui repose morte, suspendue à ton ceinturon d'or ? Esprit misérable, étranger aux sphères élevées, celui qui le premier enseigna pareille doctrine ! Politique mauvaise, à courte vue, celle qui, pour un cas où le sentiment se montre funeste, oublie dix autres cas où, dans le cours des choses, le sentiment seul peut sauver. Est-ce que, le jour de la bataille, je verse à ton intention mon sang dans la poussière pour une récompense en argent ou en honneurs ? Dieu préserve, il est trop bon pour cela. Quoi donc ? Mon plaisir et ma joie, je les trouve, libre et seul en silence, indépendant, dans ton excellence et ta grandeur, dans la gloire et l'accroissement de ton grand nom. Voilà la récompense pour laquelle se vend mon cœur. Supposons qu'à cause de cette victoire qui s'est offerte, tu brises maintenant le bâton du prince, et que moi, demain, dans les mêmes conditions, je rencontre avec mes escadrons, comme un berger, la victoire n'importe où parmi les bois et les rochers, par Dieu, il faudrait que je fusse un coquin pour ne pas renouveler hardiment l'acte du prince ; et si tu me disais, le code à la main : Kottwitz, tu as joué ta tête, je répondrais : Je le savais, maître, prends-la ; la voici. Quand un serment me lia tout entier à ta couronne, je n'exceptai pas la tête, et je ne te donnerais rien qui ne t'appartînt. »

Mais dans quelle mesure un prince doit-il se servir de cette force signalée par Kottwitz, et qui réside dans le dévouement libre du sujet ? Le cœur est puissant, mais aveugle. Que de belles actions accomplies par lui ! Mais aussi que de fautes irréparables est-il capable de commettre ! Sans doute les fautes du cœur sont excusables, parce qu'elles sont nobles, parfois glorieuses ; mais elles n'en présentent pas moins de danger, et la raison a le devoir de les prévenir, tout au moins d'en empêcher le retour. Qu'il soit bien entendu que

la raison doit avoir le dernier mot ; que le cœur reconnaisse son autorité ; alors seulement elle pourra lui pardonner ses écarts passés, et se servir, pour l'avenir, de son ardeur et de son dévouement. C'est en ce sens que, dans l'histoire romaine, fut résolu ce conflit du cœur et de la raison, de l'initiative individuelle et de la discipline. Le maître de cavalerie Quintus Fabius ayant livré bataille et remporté la victoire contre l'ordre du dictateur L. Papirius, celui-ci le poursuivit à Rome où il s'était réfugié, et ni les sénateurs, ni les tribuns, ni le peuple, ni le père même de Fabius ne purent, par leurs objurgations, calmer sa colère. Il ne s'adoucit que lorsque le coupable, qui jusque là faisait valoir sa victoire comme un argument, se fut jeté à ses pieds et l'eut prié humblement de lui pardonner sa faute (Tite-Live, VIII, 30-35).

Telle est la thèse qui constitue le fond de la pièce. Kleist n'est pas l'ennemi du cœur. Il a cru autrefois à ses droits souverains. Mais il est venu à résipiscence. Il lui pardonne encore ses erreurs ; Hombourg sera récompensé et glorifié à la fin. Mais c'est la dernière fois. S'il ne prétend pas l'annihiler, ainsi que le démontrent les paroles qu'il met dans la bouche de Kottwitz, il lui donne une leçon sévère, et le remet à sa véritable place, au-dessous de la raison, de la discipline et de la loi, qui, seules, assurent les succès durables.

C'est parce qu'il porte tout le poids de l'idée que Kleist veut exprimer et faire pénétrer dans ses concitoyens que l'Électeur est, à certains égards, le personnage le plus important de la pièce. Julian Schmidt, dans sa préface (p. CXI), dit qu'on ne peut pas prendre au sérieux le projet de l'Électeur de faire exécuter la sentence de mort prononcée contre le prince, vu la douceur de son caractère, et que l'on ne sait pas au juste les sentiments qui l'animent. Au contraire, la conduite de l'Électeur nous paraît très nette. Le prince de Hombourg a transgressé les ordres très précis qui lui ont été donnés et répétés. Il lui fait rendre son épée et ordonne de l'incarcérer, cela froidement, sèchement, sans commentaires, comme il convient à un chef. L'Électeur est doux sans doute, comme Hermann : « Dieu, lui dit Natalie (IV, 1), ne créa encore rien d'aussi doux que toi. » Mais il peut devenir terrible comme le vainqueur de Varus. Hombourg le regarde comme son père, mais il veut aussi qu'il le regarde

comme son souverain. Au-dessus de la famille, il y a l'État, cette famille plus grande dont l'Électeur est aussi le père et que la conduite de Hombourg met en danger, et il n'hésite pas à sacrifier au bien général un coupable, si cher qu'il lui soit. L'Électeur ne joue pas les Brutus, comme le dit Hombourg ; il a l'âme d'un Brutus, et c'est seulement si nous le comprenons ainsi que la pièce a véritablement sa portée, que l'action conserve sa grandeur. Il entend que Hombourg soit jugé comme un autre ; et, quand il aura été condamné à mort, il ordonnera tous les préparatifs de l'exécution, et cette exécution aura lieu, à moins qu'il ne se produise ce que l'Électeur veut amener.

Ce que l'Électeur veut, en effet, c'est moins le châtiment de Hombourg que la reconnaissance de la loi. Il ne recourra à l'exécution que si c'est le seul moyen de la faire reconnaître. Comme homme, il n'en veut nullement à Hombourg, bien qu'il eût pu être offusqué de ses rêves de gloire. Au contraire, au *Te Deum*, il fera citer son nom comme celui du vainqueur, ce qui prouve qu'il apprécie sa bravoure. Mais comme soldat, et surtout comme souverain, il est bien décidé à en finir avec les coups de tête; il entend qu'une faute ne soit pas considérée comme une action glorieuse. Il lui faut tout au moins le regret du coupable. Quand il apprend que Hombourg est affolé par la peur de la mort, il lui accorde sa grâce, et il la maintiendrait, car la peur des conséquences implique le regret de la cause. Mais il veut plus et mieux. Il ne lui suffit pas que Hombourg regrette de s'être exposé à la mort. Il veut qu'il reconnaisse qu'il a mérité cette mort. Il est décidé à pardonner ; mais il veut que ce pardon ne soit pas une aumône, qu'il serve à Hombourg et à tous. De là vient qu'il subordonne sa grâce au jugement que Hombourg portera sur sa propre conduite. Les officiers, dit-on, pétitionnent en faveur de Hombourg. « Mon cœur, dit-il, est au milieu d'eux (V, III). » C'est encore la solution qu'il accepte, mais qui ne le satisfait pas. Mais Hombourg reconnaît la justice de l'arrêt. L'Électeur a obtenu la moitié de ce qu'il désirait. Hombourg est converti à la discipline. Il demande qu'on lui apporte la condamnation et le passe-port de l'ambassadeur de Suède. Il ne lui accorde pas seulement sa grâce, mais la main de Natalie. Puisque Hombourg lui-même

condamne sa conduite, il n'en coûte plus à l'Électeur de reconnaître et de récompenser ce qu'elle a de glorieux. Il s'agit maintenant de convertir les officiers qui excusent, approuvent même la conduite du général. Quand Hombourg, que l'Électeur prend pour avocat, leur aura appris quel est leur devoir, tous les vœux de l'Électeur seront exaucés. L'exécution serait inutile, puisque Kottwitz lui-même se soumet, et l'Électeur déchirera la condamnation. Le principe sera établi sur des bases solides : tous se seront inclinés devant la discipline et la loi.

Le fait que ce résultat est obtenu par le souverain du Brandebourg donne à la pièce son caractère national. Cet Électeur qui, avec calme, fait prévaloir malgré tous le principe qu'il veut imposer, nous apparaît comme le véritable fondateur de la puissance prussienne. C'est le titre que lui donne Natalie dans les vers prophétiques du 4e acte (sc. I): « La patrie que tu as fondée pour nous se dresse, mon noble oncle, comme une citadelle solide. Elle supportera assurément encore de bien autres assauts que cette victoire venue d'elle-même. L'édifice s'achèvera majestueusement dans l'avenir, se développera sous la main de tes neveux, s'embellira, avec des créneaux, somptueux, féerique, pour les délices des amis et l'effroi de tous les ennemis. » Il est vrai qu'à ce moment Natalie diffère d'avis avec l'Électeur sur les moyens de parachever le superbe monument. Mais chez ceux qui sont plus directement intéressés dans l'action, Hombourg et les officiers, la reconnaissance du principe posé par l'Électeur a pour conséquence immédiate le réveil des sentiments patriotiques. A peine Hombourg a-t-il déclaré (V, VII) qu' « il veut glorifier, par une mort volontaire, la sainte loi de la guerre, violée par lui à la face de l'armée », qu'il demande l'expulsion de l'étranger : « Abattons l'étranger qui veut nous soumettre à son joug, et que le Brandebourgeois se maintienne libre sur le sol maternel ; car il lui appartient, et la magnificence de ses campagnes n'est faite que pour lui. » Sa dernière demande est la reprise de la guerre contre les Suédois, comme le dernier cri des officiers dans la pièce est : « A bas tous les ennemis du Brandebourg ! » En résolvant le problème posé dans le sens voulu par l'Électeur, Kleist avait écrit une œuvre nationale.

Si l'Électeur représente le principe qui doit triompher, c'est en Hombourg que s'opère la transformation que ce principe exige. A ce titre il méritait de donner son nom à la pièce. Qu'est Hombourg au commencement du drame ? Un homme. Qu'est-il à la fin ? Un soldat. Comment et pourquoi il passe de l'un à l'autre de ces états, tel est le sujet de la pièce (1).

Sans doute Hombourg a, dès le début de la pièce, certaines des qualités du soldat ; mais il n'a pas les principales. Il a déjà montré sa bravoure sur plusieurs champs de bataille. Il a l'amour de son souverain ; il a l'amour de la gloire, et c'est une couronne de lauriers qu'il se tresse dans un accès de somnambulisme. Mais il n'a ni le sang-froid au milieu de l'action, ni le sentiment de l'obéissance. l'Électeur lui reproche à la fin du 1er acte de lui avoir déjà gâté deux victoires. Au 2e acte, dès que les Suédois paraissent faiblir, il lance sa cavalerie malgré les efforts de ceux qui l'entourent, transgresse les ordres reçus, et empêche par sa précipitation l'écrasement complet de l'armée suédoise. Cette ardeur inconsidérée, excusable chez un simple soldat, est dangereuse, et par suite est coupable chez un général. Le sort a trois fois réparé ses fautes. Qui sait s'il se fera, une quatrième fois, le serviteur complaisant de ses caprices ? Aussi ne pouvons-nous qu'approuver la sévérité de l'Électeur.

Quelle est maintenant la cause de la conduite de Hombourg ? C'est que c'est un homme de cœur et d'imagination et non un homme de raison. Hombourg se jette tête baissée au milieu du danger, rêve les destinées les plus hautes, songe à mériter, par ses exploits, la main de la nièce de l'Electeur. En lui l'imagination est souveraine. Il est véritablement déséquilibré. Lorsqu'on croit l'Electeur tué, bien qu'il regrette sincèrement cette mort, il songe moins aux dangers qui peuvent en résulter pour le Brandebourg qu'aux avantages qu'il peut en retirer pour sa gloire et pour son amour. Il sera désormais l'unique soutien de l'Etat et de la jeune princesse. On apprend que l'Electeur vit, et l'Electrice promet d'accorder à Hombourg « qui a remporté la victoire » la demande, quelle qu'elle

---

(1) Notre tragédie de *Cinna* est également fondée sur une transformation de caractère.

soit, qu'il lui adressera, Hombourg se voit déjà au faîte des honneurs : « O César divin, j'applique maintenant une échelle à ton étoile ! » (II, VIII). Ce qui prouve plus encore cette prédominance de l'imagination dans Hombourg, c'est son état même de somnambulisme et les visions qui l'obsèdent dans cet état. Enfin le somnambule est, à l'état de veille, un mystique, et au moment où la bataille va commencer, il abandonne le corps de troupes qu'il commande parce que le son d'une cloche de chapelle l'invite à la prière. Ce qui fait un soldat, c'est le calme, le sang-froid, la raison. Hombourg est tout passion et imagination. Ce n'est donc pas un soldat dans le sens propre du mot, et lui refuser la qualité de soldat, ce n'est pas encore dire assez ; c'est un malade.

On a reproché à Kleist la peur de la mort que manifeste Hombourg au troisième acte, lorsque Hohenzollern est parvenu à le convaincre que les préparatifs d'exécution sont sérieux. Cet effarement en face du tombeau ouvert a déplu aux officiers prussiens, et on a remanié la pièce en tenant compte de ces scrupules. Depuis, M. de Treitschke est allé jusqu'à appeler Hombourg un « Achille de cire ». On a défendu Kleist en disant que l'amour de la vie est un sentiment humain que l'Achille d'Homère lui-même éprouve aux enfers ; que Kleist a seulement, suivant son habitude, poussé la chose à l'extrême. C'est vrai, mais ce n'est pas tout. A notre avis, cette peur de la mort est tout à fait naturelle dans un caractère tel que celui que Kleist a conçu. Un homme dominé par l'imagination au point où l'est Hombourg est, à certains égards, une femme. Il a la mobilité d'impression du sexe féminin ; il s'élève et s'affaisse tout d'un coup ; le moindre choc détermine en lui toute une révolution. Or, ici, le choc est terrible. Hombourg a cru un instant qu'il allait devenir le rempart du Brandebourg. Même après les paroles sévères de l'Electeur, il compte, non seulement sur sa grâce, mais encore sur une distinction honorifique. Et voilà qu'il apprend qu'on va le fusiller. Il voit, en venant trouver l'Electrice, creuser son tombeau à la lueur des torches, détail important et qui surexcite aussitôt son imagination maladive. L'exécution se présente à son esprit avec tous ses détails ; il y assiste : « Vois, tante, ces yeux qui te regardent, on veut les envelopper des ombres de la nuit, trans-

percer ce sein de balles meurtrières. On a retenu les fenêtres qui donnent sur la place et domineront le lugubre spectacle ; et celui qui, aujourd'hui, au sommet de l'existence, voit encore à ses pieds l'avenir se dérouler comme un pays féerique, sera demain étendu entre deux planches étroites et il sentira ; et une pierre te dira de lui : Il fut. » (III, v). Quoi d'étonnant que, dans une imagination aussi prompte, un changement complet de situation produise un changement complet de sentiments ; que, de ses rêves de gloire, Hombourg tombe, sans transition, dans les transes de la mort, qu'il renonce à tout, à Natalie même, et ne demande que la vie ?

Toutefois, si cette peur de la mort se prolongeait, Hombourg pourrait encore être un personnage intéressant ; mais, à coup sûr, il ne serait plus un héros. Les faiblesses des grands cœurs doivent être passagères. Aussi Kleist n'a-t-il abaissé Hombourg que pour le mieux relever. Hombourg est faible, comme il a été coupable, parce que l'imagination le domine. Il deviendra fort, et sera un bon serviteur, du jour où la raison aura repris ses droits. C'est l'Electeur qui opèrera cette transformation. Du Hombourg maladif et rêveur, il en appellera au Hombourg sain d'esprit et raisonnable. Il lui demandera de juger lui-même et sa conduite et ses juges. Sous ce coup de fouet, Hombourg deviendra autre. Transformé en arbitre, il n'appréciera plus les choses avec les yeux de l'accusé. La loi lui apparaîtra comme le fondement nécessaire d'un Etat, comme la condition indispensable de la victoire. La métamorphose sera accomplie.

A partir de ce moment, la raison seule déterminera sa conduite. Il demandera qu'on exécute un jugement qu'il reconnaît juste. Les officiers auront beau excuser sa faute. Lui ne l'excusera plus. Des fautes comme la sienne compromettent l'existence du Brandebourg. Or le Brandebourg doit vivre, il doit grandir ; pas de paix signée après des demi-succès ; la paix après la victoire complète. Qu'on l'exécute, mais qu'on reprenne la guerre contre les Suédois. La discipline assurera le succès. Et ainsi Hombourg est désormais le plus fidèle soutien de cette discipline qu'il a violée. Ainsi Hombourg devient un héros et un modèle, et le pays qui l'a produit sera assuré de triompher de tous les obstacles.

Dans cette glorification de la discipline, les femmes ne pou-

vaient tenir que la seconde place. Ne parlons pas de l'Electrice dont le rôle est peu important, bien qu'elle paraisse plusieurs fois. Natalie nous intéresse davantage par cette grandeur d'âme qui lui fait accepter sans rancune l'abandon que le prince fait de sa main ; par la joie qu'elle éprouve à le voir revenir à de nobles sentiments ; et, d'autre part, par son abandon après la nouvelle de la mort de l'Electeur, et aussi par cette ruse bien féminine qui la pousse à tromper Hombourg, et à ne pas le laisser réfléchir sur la condition que l'Electeur met à sa grâce. C'est un caractère noble et gracieux tout ensemble.

Bien conçue, reposant sur une idée unique qu'il s'agit de développer, sur un seul principe qu'il s'agit de faire prévaloir, soutenue par des caractères intéressants et nobles, l'Electeur, Hombourg, Natalie, Kottwitz, la pièce est également bien conduite. Non seulement les actes, mais encore les scènes se suivent naturellement et s'enchaînent sans effort. Bien qu'il nous déplace assez souvent, l'auteur nous reprend toujours au point où il nous a laissés, sans se perdre dans des digressions étrangères au sujet.

La pièce est aussi bien écrite. Les monologues sont courts, comme ceux de *La Bataille d'Arminius*, et le personnage n'y exprime que l'idée suggérée par les circonstances. Chaque personnage parle le langage qui lui convient. L'auteur met les choses sous nos yeux, et sa bataille est d'une netteté parfaite. Il sait, par des mots jetés çà et là, présenter à notre imagination le portrait physique d'un personnage. Il nous apprend que Hombourg a des cheveux blonds et bouclés (III, v), que l'Electeur a le front de Zeus (I, iv). Ces indications, insignifiantes en apparence, nous font mieux comprendre le rôle que ces deux personnages jouent dans la pièce. Le style est plus sûr, plus sobre, plus ferme dans sa grandeur. Le mauvais goût a disparu, les comparaisons sont généralement nettes, parfois larges. Voici comment Sparren dépeint le rôle joué par l'Electeur dans la bataille : « A cent pas à la ronde, c'est à peine si les membres de sa suite pouvaient s'approcher de lui. Grenades, boulets, cartouches à mitraille s'épandaient comme un vaste fleuve de mort, et tous les êtres vivants s'écartaient vers la rive. Lui seul, hardi nageur, n'hésitait pas, et faisant signe aux amis, il

gouvernait toujours avec calme vers les hauteurs d'où jaillissait la source. » (II, VIII). Et ici encore, comme dans toutes les pièces de Kleist depuis *Les Schroffenstein*, nous retrouvons la grâce à côté de la force. L'Electeur mort, Hombourg sera le tuteur autour duquel Natalie, comme une vigne, devra enlacer ses clochettes (II, XI). Dans toute la pièce, on sent, pour la forme comme pour le fond, la maturité du génie, d'un génie, hélas ! qui ne devait plus rien produire..

Qu'il nous soit toutefois permis d'exprimer un regret. Nous aimerions mieux que la pièce finît, et même qu'elle commençât autrement. Puisque le prince est devenu un serviteur raisonnable et un soldat, pourquoi nous le montrer, à la fin, repris par ses rêveries ? Pourquoi cette mise en scène qui ne peut que les favoriser ? Et, d'autre part, pourquoi avoir fait de Hombourg un somnambule, comme Catherine ? Le somnambulisme est un procédé romantique et qui peut séduire les spectateurs ; mais son intervention est ici plus grave qu'il ne paraît au premier abord. Kleist veut glorifier la discipline. Or, Hombourg n'a pas véritablement péché contre elle. Il n'a pas entendu l'ordre donné. C'est pour cela que, le moment venu, comme il le juge invraisemblable, il cède à son ardeur guerrière. Sans doute l'Electeur croit à un manquement à la discipline. Sans doute les officiers soutiennent la thèse de l'initiative permise aux généraux, et la lutte s'établit entre les deux principes adverses. Mais, au fond, Hombourg, somnambule, est plutôt un malade à soigner qu'un coupable à punir, et la situation serait plus nette si Hombourg avait sciemment transgressé des ordres dont il aurait jugé à propos de ne pas tenir compte. Ajoutons qu'en outre, si Kleist n'avait pas fait de Hombourg un malade, il aurait pu et dû supprimer cette terreur de la mort qui s'explique, nous l'avons dit, avec le caractère de Hombourg, mais qui risque d'amoindrir le personnage. Les officiers prussiens de notre siècle n'auraient pas eu à se plaindre, et la thèse eût été plus franchement soutenue. Il appartenait à Kleist, arrivé à la plénitude de son talent, de concevoir ainsi une pièce débarrassée des petits procédés d'une école ; il n'a pas voulu le faire.

# CHAPITRE VII

## *LA CRUCHE CASSÉE*

---

Nous avons vu dans les chapitres précédents quelles remarquables qualités tragiques Kleist avait à sa disposition. Les deux chapitres qui vont suivre nous montreront qu'il n'était pas moins bien doué au point de vue comique, et que si, sous l'action des circonstances, son génie ne s'était pas assombri de plus en plus, il aurait pu enrichir d'un plus grand nombre de productions comiques la littérature de son pays, assez pauvre sous ce rapport.

En effet la voie tracée par Lessing dans sa *Minna de Barnhelm*, que M. Crouslé appelle avec raison une comédie de caractère, n'avait pas été suivie. Attirés par les situations et les caractères violents, les poètes de *Sturm-und-Drang* avaient surtout cultivé le drame. Gœthe, bien que possédant au plus haut degré le génie comique, ainsi que le prouve le caractère de Méphisto, n'avait guère donné dans la comédie que des œuvres de second ordre, *Le Triomphe de la Sentimentalité*, fantaisie dramatique (1788), *Le Grand Cophte* (1789), ou des bluettes, comme *Le Général Citoyen* (1791). La comédie de mœurs avait bien trouvé en Iffland et en Kotzebue des représentants de valeur. Mais, si les mœurs domestiques sont bien observées dans les pièces d'Iffland, les leçons de morale y tiennent trop de place, et Kotzebue, bien que possédant l'entente de la scène et une riche imagination, a plutôt du talent que du vrai génie. Sa *Petite Ville allemande* ne

manque pourtant pas d'intérêt et dénote une véritable faculté d'observation. Tout récemment Tieck, qui avait un sentiment très vif de la plaisanterie, avait eu l'idée d'introduire dans ses comédies (*Le Chat botté, Le Monde renversé, Le Prince Zerbin,* 1797-1798), le merveilleux et l'allégorie. C'était bon pour la lecture, mais ces pièces n'ont pas été jouées.

Kleist, dans sa *Cruche cassée,* n'a pas voulu écrire une comédie de caractère. C'est à peine une comédie de mœurs, les caractères ne s'étant présentés à son esprit que la situation une fois trouvée. A plus forte raison n'a-t-il pas songé à introduire dans sa pièce, comme Tieck, des éléments étrangers à la comédie. Mais si la gaieté est l'élément fondamental du genre, on doit reconnaître qu'il a doté son pays d'une œuvre de valeur ; et s'il est vrai, ainsi que le déclare M^me^ de Staël (1), que les Allemands cherchent les caricatures dans les comédies, on peut dire qu'il est resté fidèle à la tradition nationale.

*La Cruche cassée* est en quelque sorte la seule œuvre comique de Kleist, puisque son *Amphitryon* est en partie tiré de Molière. Nous savons exactement à quelle époque et à quelle occasion l'idée de la pièce fut conçue par l'auteur. L'époque, ce fut le séjour que Kleist fit en Suisse en 1802. L'occasion, ce fut une gravure qui se trouvait à Berne dans la chambre de Zschokke. Ce dernier raconte ainsi le fait dans le premier volume de sa *Selbstchau* (p. 204) : « Dans ma chambre était suspendue une gravure française « La Cruche cassée ». Dans les personnages qu'elle représentait nous crûmes reconnaître un couple amoureux tout triste, une mère criaillant avec une cruche de majolique cassée, et un juge à grand nez. Ce devait être pour Wieland le sujet d'une satire, pour Kleist celui d'une comédie, pour moi celui d'un récit. *La Cruche cassée* de Kleist a remporté le prix. » Cette indication est confirmée dans la préface que Zschokke a placée en tête de son récit. Si maintenant on considère l'époque où Kleist arriva à Berne et celle où il abandonna cette ville, on voit qu'il faut adopter, avec Zschokke, le mois de janvier et le commencement

(1) *De l'Allemagne,* Partie II, chap. XXVI.

de février 1802 comme le moment où Kleist conçut l'idée de sa pièce. Comme Zschokke déclare qu'elle remporta le prix, il faut admettre qu'il en composa dès lors au moins une ébauche, et cela pendant le séjour fécond qu'il fit dans l'île de l'Aar.

Il y revint en 1803, à l'époque de son séjour à Dresde. Un soir son ami Pfuel, pour le tirer de sa mélancolie, émit un doute au sujet de son talent comique. Kleist, piqué, lui dicta immédiatement, pour le convaincre de son savoir-faire, les trois premières scènes de *La Cruche cassée*, ce qui prouve encore, par parenthèse, qu'il en avait écrit au moins une esquisse lors de son séjour en Suisse. Nous ne savons pas dans quelle mesure il y travailla à Dresde. Mais nous savons qu'il ne l'acheva qu'à Kœnigsberg, en 1806. L'année suivante, ainsi que nous l'apprend une lettre à Ulrique du 17 septembre 1807, la pièce manuscrite fut lue plusieurs fois à Dresde. Le 2 mars 1808, elle fut représentée sur le théâtre de Weimar, et échoua entièrement. Cet échec fut dû à plusieurs causes : d'abord, au sujet lui-même, en désaccord avec le goût qui régnait à Weimar ; ensuite, au jeu insuffisant du principal acteur ; enfin, à une idée malheureuse de Gœthe qui eut le tort de partager la pièce en trois actes. Nous savons que cet insuccès amena la brouille des deux poètes. La pièce fut imprimée d'abord dans le *Phœbus*, en mars 1808, mais d'une façon incomplète, puis en 1811, à Berlin, à la *Realschulbuchhandlung*. La comparaison des deux éditions montre le soin avec lequel Kleist retouchait ses ouvrages (1).

On a reproché à la comédie de Kleist de ne pas représenter précisément une action, mais seulement la manière dont une action se débrouille. En effet la cruche a été cassée la veille du jour où la pièce est censée se passer. Cette critique nous paraît peu sérieuse. L'intérêt de *La Cruche cassée* est, *mutatis mutandis*, le même que celui d'*Œdipe-roi*. Il s'agit de découvrir un coupable, et les péripéties de cette découverte, émouvantes chez Sophocle, amusantes chez Kleist, dramatiques dans les deux cas, constituent une action véritable.

(1) La Bibliothèque royale de Berlin possède en outre un manuscrit, malheureusement incomplet, de la main de Kleist, qui se rapproche surtout du texte du *Phœbus* (Zoll., II, XIII).

Que s'est-il passé avant la pièce ? Dans un village de Hollande, à Huisum, près d'Utrecht, vit un juge du nom d'Adam. Adam est un vieux garçon. A ses moments perdus et en dehors du tribunal, il ne se croit pas forcé d'être « aussi grave qu'un ours polaire », et il court volontiers le jupon, malgré son âge. Il a jeté son dévolu sur une jeune fille du nom d'Eve, fille d'une veuve nommée Marthe, accoucheuse de son métier, honnête du reste ainsi que sa fille. Celle-ci est fiancée à un gars du pays, Ruprecht, qui va partir pour le régiment. Le rusé Adam, qui depuis quelque temps courtise la jeune fille, à laquelle il fait soigner ses volailles, songe à profiter de cette circonstance pour obtenir d'elle quelques faveurs. Il lui persuade que les conscrits de cette levée seront expédiés dans les Indes, dont le climat est meurtrier; mais il s'offre cependant, moyennant récompense, à fabriquer pour Ruprecht un certificat de maladie qui le dispensera du service. A cet effet il se rend le soir près de la maison d'Eve, discute avec la malheureuse fiancée les conditions de l'attestation, puis finit par se glisser dans sa chambre sous prétexte de la rédiger. Mais il est arrêté dans ses entreprises amoureuses par l'arrivée de Ruprecht, qui a eu l'idée de venir faire un brin de cour à la jeune fille, et qui, l'ayant vue causer dans le jardin avec un homme, devient tout à coup jaloux et enfonce la porte de la chambre d'Eve peu de temps après qu'elle y est entrée avec le juge. Il était temps : Eve avait dû se défendre, et Adam portera sur le visage, le lendemain, les traces de ses ongles. Effaré par l'arrivée du robuste Ruprecht, Adam reprend précipitamment sa perruque qu'il avait suspendue à la cruche posée sur le chambranle de la cheminée. La belle cruche de majolique tombe et se casse, du moins s'endommage fortement. Adam saute par la fenêtre devant laquelle une vigne étend ses nombreux rameaux. Ruprecht, qui ne l'a pas reconnu, n'a que le temps de lui asséner un vigoureux coup sur la tête avec le loquet de la porte qui lui est resté dans la main. Pour arrêter la poursuite, Adam, dont la perruque est restée embarrassée dans la vigne, saisit une poignée de gravier et la lance à la figure du gars. Celui-ci, aveuglé, tombe dans la chambre, renonce à poursuivre son rival, accable Eve d'invectives. Mais la mère arrive, attirée par le bruit, puis bientôt voisins et voi-

sines. Marthe demande en colère qui a cassé la cruche, et Eve, pour sauver la situation, déclare que c'est Ruprecht. Aussi, après mille injures, Marthe se promet-elle de lui demander le lendemain devant le juge réparation du dommage qu'il lui a causé.

C'est le débat judiciaire amené par le bris de la cruche qui constitue la pièce de Kleist. La scène représente la salle d'audience. Adam, fortement endommagé lui-même par l'équipée de la veille, se bande une jambe quand arrive son secrétaire, Licht, un finaud qui connaît le pèlerin, et qui, à le voir dans cet état, se doute aussitôt qu'il s'agit de quelque mésaventure amoureuse. Adam, dont l'imagination n'est jamais à court, a beau inventer qu'il s'est démis le pied le matin même, en descendant du lit, qu'il s'est heurté contre la tête de bouc qui est au coin du poële; Licht n'est pas dupe: « C'est, lui dit-il, la première chute d'Adam que vous ayez faite en sortant d'un lit. » Puis il annonce au juge qu'il doit s'attendre à la visite du conseiller Walter, chargé d'inspecter les bailliages. Adam doute d'abord de la vérité de la nouvelle. Mais les détails donnés par Licht sont précis. Un paysan a vu atteler les chevaux à la voiture qui doit amener le conseiller. On annonce même que la veille il est arrivé à l'improviste à Holla, le village voisin, a suspendu juge et secrétaire à cause d'irrégularités dans les comptes, qu'on a dû détacher le juge qui s'était pendu de douleur, mais qu'on a mis les scellés. Adam doit se rendre à l'évidence. Tout en se lamentant sur les désagréments survenus au juge de Holla, terriblement coureur, comme Adam, et dont la révocation est un mauvais présage, Adam invite son secrétaire à refréner son ambition pour cette fois, et à ne pas lui jouer de mauvais tour pour hériter de sa place : « Après tout, il ne s'agit que d'une drôlerie qui, née la nuit, redoute les rayons indiscrets du jour. »

Tandis qu'Adam se dispose à ranger les dossiers entassés dans le greffe « en forme de tour de Babel », le domestique du conseiller arrive et annonce la venue de son maître. Pendant qu'il raconte que, sans un accident de voiture, le conseiller serait déjà là, Adam s'habille à tort et à travers, ordonne à l'une de ses servantes de retirer du greffe « fromages, jambons, beurre, saucisses, bouteilles », à l'autre de lui apporter sa perruque de la bibliothèque, dit au domes-

tique de l'excuser auprès du conseiller, ne comprend pas ce qu'il lui dit, perd la tête en un mot, et le serviteur se retire en déclarant que toute la maison est folle. Mais voilà que la servante n'a pas trouvé la perruque ; car le juge est rentré sans perruque la veille et son autre perruque est chez le perruquier ! Mais Adam a l'imagination d'un Falstaff. Lui, rentré sans perruque ! Allons donc ! Il l'a simplement enlevée par mégarde en même temps que son chapeau. Citons le passage qui montrera, en même temps que la verve de Kleist, comment il joue du quiproquo.

« Adam : Va, Marguerite, il faut que le compère bedeau me prête la sienne. Tu diras que la chatte a fait ce matin ses petits dans la mienne, la cochonne, que je l'ai là étendue sous mon lit, dans sa saleté ; j'y songe maintenant. — Licht : La chatte ? quoi ? Etes-vous... ? — Adam : Aussi vrai que je vis. Cinq petits, jaune et noir, et l'un est blanc. Les noirs, je les noierai dans la Vecht. Que faire ? En voulez-vous un ? — Licht : Dans la perruque ? — Adam : Le diable m'emporte ! J'avais suspendu la perruque à une chaise en me mettant au lit ; je touche la chaise dans la nuit, la perruque tombe. — Licht : Là-dessus la chatte la prend dans sa gueule. — Adam : Vraiment... — Licht : La porte sous le lit et fait ses petits dedans. — Adam : Dans la gueule ? non. — Licht : Non ? où donc ? — Adam : La chatte ? Ah ! quoi ? — Licht : Non ? ou vous peut-être ? — Adam : Dans la gueule ? je crois... ! Je la poussai avec le pied sous le lit, ce matin, en voyant la chose. » La servante partie, Adam resté seul avec Licht lui raconte un songe qu'il a eu : « Je rêvais qu'un plaignant m'avait empoigné, et me traînait devant le tribunal ; et moi, je siégeais pourtant au tribunal, et injuriais, et malmenais, et traitais de polisson le moi qui était en bas, et me condamnais à passer le cou dans le fer. — Licht : Comment ? Vous, vous-même ? — Adam : Sur mon honneur. Là-dessus les deux moi n'en firent plus qu'un et nous décampâmes, et dûmes passer la nuit dans les pins. » Licht l'engage à bien juger devant le conseiller, pour que le songe ne se réalise pas.

Le conseiller Walter arrive et annonce que le tribunal supérieur d'Utrecht veut réformer la justice dans les Pays-Bas. Adam se déclare prêt à profiter des conseils qu'on voudra lui donner ; mais il craint que

pour le moment le conseiller ne trouve quelque chose à reprendre. Walter s'étonne en effet de trouver à Huisum cinq caisses au lieu de quatre ; puis il déclare qu'il assistera à la séance, puisque c'est aujourd'hui jour d'audience. La servante revient et annonce que le bedeau a besoin de sa perruque. Adam confesse qu'un hasard maudit le prive momentanément de ses deux perruques. Walter lui suggère alors l'idée de se poudrer la tête, puis s'étonne des blessures d'Adam, à quoi celui-ci répond, comme à Licht, qu'il s'est donné, le matin, un coup à se tuer.

Tandis qu'Adam s'est retiré un instant dans sa chambre, et que Walter et Licht demeurent au fond de la scène, surviennent les plaideurs. Malgré les assurances de Veit, père de Ruprecht, qui se déclare prêt à dédommager Marthe, s'il y a lieu, du tort qu'on lui a fait en brisant sa cruche, la commère emplit la scène de son bavardage, de ses cris, de ses insultes, de ses calembours involontaires. Eve essaie en vain de dire en secret un mot à Ruprecht qui, la croyant coupable d'infidélité, la repousse rudement, et de calmer sa mère qui veut quand même plaider. Adam rentre en costume de juge et insinue secrètement à Eve, dès qu'il reconnaît de quoi il s'agit, que le certificat de son fiancé dépendra de son langage ou plutôt de son silence. Walter lui reproche de parler avec les parties, s'étonne de sa distraction qu'Adam attribue à la maladie d'une pintade, et lui intime l'ordre de juger. Adam demande à Marthe son nom, son état, etc. Comme celle-ci s'étonne de cette question, Walter l'invite, puisqu'il connaît la femme, à laisser de côté des formalités inutiles. Adam en profite pour simplifier la procédure, et, comme Marthe déclare que c'est Ruprecht qui lui a cassé sa cruche, Adam décide que l'affaire est jugée : « Inscrivez une cruche, monsieur le secrétaire, comme il a été dit, en même temps que le nom de celui qui l'a brisée. »

Mais Walter, en qui cette conduite, conforme, dit Adam, aux us et coutumes d'Huisum, éveille quelques soupçons, l'invite à l'observation des règles, et Adam ordonne à la femme Marthe d'exposer le sujet de sa plainte. Marthe prend la parole et ne la quitte pas de sitôt. Elle nous apprend en une page ce qui était peint sur sa cruche, puis en deux les différents possesseurs qu'elle a eus, tout ce qui lui

est arrivé ; c'est une véritable odyssée : « Et voyez maintenant, conclut-elle, cette cruche qui, même cassée, vaut encore une cruche, cette cruche qui n'eût pas été trop mauvaise pour une bouche de femme noble, même pour les lèvres de la femme du Statthalter héréditaire, cette cruche, hauts seigneurs juges, cette cruche, ce maraud me l'a brisée. » — « C'est un mensonge, dit Ruprecht. » Adam essaie d'intimider le paysan pendant que Marthe raconte la scène de la veille ; comment, attirée par le bruit, elle a trouvé Ruprecht près de la cruche cassée ; et comment Eve lui a juré qu'il était le coupable. Comme Eve prétend avoir affirmé seulement, mais n'avoir pas juré, Adam, aussi doux pour la jeune fille qu'il est brutal pour le gars (1), s'oppose à ce qu'elle prête serment. Walter, de plus en plus étonné de cette façon de procéder, de cette tendance à charger Ruprecht, à faire consigner comme faits toutes les accusations portées contre lui, de ce désordre dans les interrogatoires, lui rappelle qu'il doit maintenant interroger Ruprecht, la partie adverse.

Ruprecht raconte alors les faits que nous connaissons : il a, la veille au soir, obtenu de son père l'autorisation d'aller causer un instant avec sa fiancée ; arrivé près de sa maison, il l'a vue causer avec un autre ; et il a immédiatement soupçonné le savetier Lebrecht qui faisait lui aussi la cour à la jeune fille. « Ainsi le gaillard s'appelle Lebrecht ? dit Adam qui se radoucit dès qu'il voit la possibilité de faire porter les soupçons sur le savetier. — Rup. : Oui, Lebrecht. — Ad. : Bon ! c'est un nom. Tout va se découvrir. L'avez-vous inscrit dans le procès-verbal, monsieur le secrétaire ? — Licht : Oh oui, et tout le reste, monsieur le juge. — Ad. : Continue maintenant, Ruprecht, mon fils. » Ruprecht raconte alors que, voyant sa fiancée entrer dans la chambre avec son rival, il a forcé la porte, frappé l'inconnu avec le loquet, mais, aveuglé par le gravier, est retombé dans la chambre de la fenêtre où il s'était précipité pour atteindre le fugitif ; puis il dit l'arrivée de la mère, des voisins, et l'affirmation d'Eve que lui, Ruprecht, avait cassé la

(1) « Maudit chien que tu es, tais-toi ; faut-il que mon poing te bouche la gueule ? »

cruche. Marthe déclare qu'il en a menti, que sa fille est témoin, et Walter force Adam à interroger cette dernière malgré sa répugnance.

Après avoir demandé un verre d'eau, car l'affaire se corse, Adam, qui ne tient pas trop à un interrogatoire dangereux pour lui, affirme que la chose peut très bien s'arranger. Walter, agacé, l'invite à continuer. Adam indique à Eve sa réponse : elle peut désigner comme coupable, soit Ruprecht, soit Lebrecht ; mais si elle s'avisait d'en désigner un troisième, dont elle peut avoir besoin, personne ne la croirait. « Marchez, » dit Walter. Alors, décidée par les injures de Ruprecht, dans l'intérêt seul duquel elle gardait le silence, Eve, après bien des hésitations, déclare que ce n'est pas lui qui a cassé la cruche. Adam gage aussitôt que c'est Lebrecht. « L'impudent, » dit Eve en parlant au juge, « vous l'avez vous-même envoyé à Utrecht. » Ruprecht confirme que ce cagneux, qu'il a vu partir le matin, n'a pas pu être de retour le soir. Malgré le désir d'Adam de ne pas pousser plus loin la chose, Walter insiste pour savoir la vérité. Eve répond que le tribunal n'est pas le lieu où elle doit découvrir le secret. Walter interroge la mère. Marthe déclare que ce ne peut être que Ruprecht, puisque Brigitte l'a vu causer avec Eve à dix heures et demie. « Qu'on amène cette femme, » dit Walter ; et, quoique Adam soit d'avis de terminer, il envoie Licht chercher le témoin.

En attendant, Walter consent à manger un morceau. Adam fait aussitôt servir ce qu'il a de meilleur comme vin, jambon, saucisse, etc. Tout en mangeant volontiers et en appréciant la cave du juge, Walter continue l'information. Il se fait expliquer par Adam sa blessure, la perte de sa perruque. Nouveaux mensonges d'Adam qui répète l'histoire du poële. Il est tombé par devant, puis par derrière, d'abord comme ceci, puis comme çà. Quant à sa perruque, elle a pris feu à la bougie, alors que, en fonctionnaire consciencieux, il lisait un acte étant couché. Tandis qu'Adam essaie en vain de le rappeler aux plaisirs de la table, Walter interroge Marthe et Ruprecht, et précise certains points. Ruprecht a frappé deux fois. Contrairement à son dire, Adam visitait souvent, du moins il y a quelque temps, la maison de Marthe, se faisait donner des graines par la mère et soigner ses volailles par la fille.

Bientôt tout se précipite par l'arrivée de Brigitte qui tient une perruque trouvée par elle dans la vigne qui est au pied de la fenêtre. Dès lors il n'y a plus de doute. Walter, qui tient à sauver les apparences, invite Adam à lui parler, s'il a quelque chose à lui confier. Mais Adam ne se tient pas pour battu. Sans doute cette perruque est la sienne. Mais il l'avait confiée à Ruprecht, huit jours auparavant, pour la porter au perruquier d'Utrecht, et non pour se déguiser avec. Malheureusement pour Adam, Brigitte déclare que le coupable n'était pas Ruprecht ; que la veille, en se rendant chez sa cousine, elle a entendu le bruit d'une dispute ; qu'en retournant elle a vu passer près d'elle un individu chauve et pied-bot, quelque chose comme le diable. Walter veut l'arrêter ; mais Licht tient à ce que le jour se fasse ; et Brigitte raconte que dans la journée même, quand elle a appris qu'on allait plaider au sujet de la cruche, elle s'est rendue au même endroit, et a reconnu la trace qui indique un pied naturel et un pied de cheval. Ayant rencontré Licht sur ces entrefaites, elle lui a déclaré que le coupable était le diable. Adam, qui voit encore dans cette hypothèse un moyen de se tirer d'affaire, dit qu'on pourrait consulter le synode sur la question. Mais Licht insiste pour que Brigitte continue. La trace suivie a mené à la maison d'Adam. Walter, désormais éclairé, veut, pour se convaincre, voir le pied du juge et lui demande sa tabatière. Celui-ci la fait donner par Licht. Cependant, peu à peu, les soupçons de Walter se répandent. Marthe d'abord reproche à Adam de cacher ses pieds. Mais Adam discute toujours. Peut-être le diable a-t-il jugé à propos de mettre une perruque. Il prend même l'offensive. Il déclare maintenant que la perruque n'est pas à lui et menace de citer devant la cour d'appel d'Utrecht ceux qui soutiendraient le contraire. Mais Licht lui montre qu'elle lui sied à merveille. Ruprecht demande à Eve si c'est le juge qui est le coupable. Adam tient bon, et, rendant la sentence, il déclare que Ruprecht a cassé la cruche et le condamne à la prison. Il remplacera la cruche s'il veut. Devant cette nouvelle impudence, Ruprecht proteste, et Eve, à bout de patience, s'écrie : « Sus, Ruprecht, c'est le juge Adam qui a cassé la cruche. » Adam se précipite hors de la salle, et Ruprecht, n'ayant pu le saisir, se venge sur son manteau. Réconciliation d'Eve et de Ruprecht. Tout se découvre. Le juge a

inventé que la classe de Ruprecht était désignée pour les Indes. Eve narre en deux mots ce qui s'est passé. On voit dans le lointain Adam s'éloigner « clopin-clopant, comme s'il fuyait roue et potence. » Walter ordonne à Licht de le ramener pour qu'il ne gâte pas son cas. Il se bornera à la suspension si les caisses sont en règle. Mais Marthe songe encore à sa cruche, et assure qu'elle se rendra à Utrecht pour obtenir justice.

Nous savons que c'est une gravure suspendue dans la chambre de Zschokke qui donna à Kleist l'idée de sa comédie. Disons d'abord quelques mots de cette gravure.

On connaît le mot de Bazile dans le *Mariage de Figaro* : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin... elle s'emplit » ; c'est-à-dire, à force de se laisser faire la cour, la jeune fille succombe. C'est cette idée légère, bien dans le goût du XVIII[e] siècle, qui inspira Greuze (1725-1805), lorsque, avec des données qui lui furent fournies par Florian, il peignit son fameux tableau de *La Cruche cassée*. Il représente un seul personnage, une jeune fille avec un sourire mélancolique ; la cruche cassée est, dans le tableau, le symbole de la séduction. La jeune fille est prise un moment après la faute. Debucourt (1757-1824) eut l'idée de représenter la scène même de la séduction, et mit, à côté de la jeune fille devenue une bergère, un beau berger qui regarde en souriant la cruche cassée qu'elle tient à la main. Dans un second tableau exposé au Salon de 1782, Debucourt représenta les conséquences de la scène qu'il avait peinte dans le premier. Ce deuxième tableau fut gravé par Le Beau, et c'est cette gravure de Le Beau que Zschokke acheta en 1795 avant de partir de Paris.

La gravure même qui se trouvait dans la chambre de Zschokke a disparu. Mais il en existe d'autres exemplaires. M. Karl Siegen (1) en cite un qui se trouve en possession de M. Köhler, bibliothécaire de Weimar. La gravure est dédiée au sculpteur Pigalle. Elle représente la salle d'audience d'un tribunal. Trois groupes s'y trouvent, dont deux sont de pur remplissage. Un troisième groupe de six personnes se détache, un jeune secrétaire au regard curieux, un juge à

(1) Karl Siegen, *Der zerbrochene Krug*, Leipzig, 1876.

bonnet fourré, à l'air grave et grondeur; une jeune fille qui tient une cruche cassée ; un vieillard qui crie en indiquant la cruche du doigt ; une paysanne qui crie également, et un jeune gars désigné par elle comme l'auteur du délit. La jeune fille, qui est vraisemblablement la fille de la paysanne, semble chercher par ses regards à calmer sa mère (1). Rien dans cette gravure n'indique que le juge soit le coupable. Son nez non plus n'est pas aussi gros que Zschokke le disait quarante ans plus tard. Dans l'idée de Debucourt, le jeune garçon était le coupable, et il l'était doublement, du bris de la cruche d'abord, de la séduction ensuite.

Kleist et Zschokke modifièrent profondément cette scène par l'interprétation qu'ils lui donnèrent volontairement. Ils se rendaient évidemment compte du sens du tableau et savaient qu'il s'agissait d'une séduction. Mais ils remplacèrent la séduction par la tentative de séduction, et ainsi ils admirent que la cruche cassée ne représentait aucun symbole ; ils ne voulurent pas y voir de sous-entendu. Une cruche a été cassée, et voilà tout. Ensuite, cette tentative de séduction, ils l'attribuèrent, non au jeune garçon, mais au juge dont ils eurent l'idée originale de faire le vrai coupable. Au juge majestueux de la gravure dont ils allongèrent le nez, ils substituèrent un juge grotesque, aussi capable d'un écart que les jeunes gens pouvaient l'être d'une faiblesse. Le quinquagénaire prenant la place du jeune homme, il était plus vraisemblable que ses tentatives n'avaient pas été couronnées de succès. Quant à la cruche, dépouillée de toute signification érotique, on pouvait, dans l'histoire, lui faire jouer le rôle qu'on voudrait. Dès lors la donnée était totalement changée. Le sujet léger, presque licencieux, des peintres français devenait pour les écrivains allemands un sujet purement, mais éminemment comique, provoquant un rire de bon aloi.

C'est à Kleist que doit surtout revenir l'honneur d'avoir ainsi conçu la matière, si l'on en juge par la façon évidemment supérieure dont il l'a exploitée. Le récit de Zschokke, d'abord imprimé en 1813, fut imprimé de nouveau en 1825, dans ses *Œuvres choisies* (vol.

---

(1) Pour plus de détails, voir Zolling, *H. von Kleist in der Schweiz*, p. 39-43.

XXII, p. 3-40), cette fois précédé d'une préface. La préface contient la phrase suivante : « Cette gravure expressive nous amusa et provoqua de nombreuses explications du sujet qu'elle représentait. En plaisantant, les trois amis (Kleist, Zschokke, Wieland) s'engagèrent à développer par écrit chacun sa propre manière de voir. Wieland promit une satire, Kleist esquissa sa comédie, et l'auteur du présent récit ce qui est donné ici. » Plusieurs choses ressortent de ces lignes : 1° Que, comme nous l'avons dit plus haut, la comédie de Kleist fut esquissée dès cette époque *(entwarf)* ; 2° que les trois concurrents, bien qu'expliquant chacun la gravure à sa manière, se communiquèrent leurs vues ; 3° que chacun dut développer sa propre manière de voir. Elles nous expliquent et les ressemblances et les différences des œuvres de Kleist et de Zschokke.

Le récit de Zschokke se passe à la Napoule, près de Cannes. Un juge nommé Hautmartin est amoureux de la belle Mariette, dont il voudrait bien faire sa femme. Il a pour rival un jeune fermier nommé Colin. Se croyant délaissé par la jeune fille, ce dernier, pour gagner ses faveurs, lui envoie en secret une cruche superbe, représentant le paradis, dont Mariette avait exprimé le désir et qu'il achète au prix de cent livres. Mais le porteur de la cruche, Jacques, est un imbécile qui est de plus le valet du juge. Celui-ci se fait remettre la cruche, et la porte à Marion, mère de Mariette, comme un cadeau venant de lui, demande la main de Mariette, et gagne la mère à sa cause, mais non pas la fille. Pendant trois mois, la mère envoie la fille à l'eau avec la cruche pour l'habituer à l'idée d'épouser le juge qui l'a donnée. Chaque fois, Mariette trouve des fleurs déposées en secret par Colin. Mariette l'ayant surpris un jour endormi avec son bouquet, la mère décide de précipiter le mariage de sa fille avec le vieux juge. Cependant Mariette retrouve un jour Colin à la fontaine, un bouquet à la main. Pour cacher son amour, car elle l'aime sans s'en rendre bien compte, elle lui reproche sa conduite, et Colin furieux jette le bouquet sur la cruche qu'il casse. La mère qui a vu la scène de la fenêtre se hâte de courir chez le juge pour porter plainte contre Colin. Mais, devant le juge, Mariette prend le parti de Colin. Celui-ci n'en est pas moins condamné par Hautmartin à remplacer la cruche. Mais alors la fraude du juge se découvre. Comme la mère

n'est pas convaincue de ce qu'avance le jeune fermier, celui-ci court à la ville voisine avertir le bailli. Le juge est mis en prison pour ce méfait et d'autres encore. Colin et Mariette sont fiancés.

On le voit, dans le récit de Zschokke comme dans la pièce de Kleist, il s'agit d'une simple cruche, sans sous-entendu d'aucune sorte ; ici encore le juge est le vrai coupable ; il n'a pas cassé la cruche, il est vrai ; mais il a gagné l'appui de la mère en se donnant pour généreux aux frais d'autrui, et est indirectement cause du bris de la cruche. Impudent comme Adam, il condamne Colin à la remplacer dans un procès qui est la partie la plus attrayante du récit ; comme Adam, il est puni.

Toutefois ce récit, qui est intéressant, reste bien au-dessous de l'œuvre de Kleist dont il diffère sensiblement. Le principal personnage, Hautmartin, vaut à certains égards mieux qu'Adam : il songe à épouser Mariette ; ce n'est après tout qu'un Bartholo. Et cependant il est singulièrement rabaissé à nos yeux par le fait qu'il s'adjuge une cruche de cent livres. Nous aimons encore mieux Adam qui use de tromperie, sans doute, mais non aux frais de son rival. Ce Hautmartin n'est ni sympathique, ni vraiment comique. Adam ne vaut pas grand'chose non plus ; mais, en revanche, ce vieux débauché qui veut profiter de sa situation pour satisfaire des caprices déplacés, surtout à son âge, est à la fois plus dans la nature et plus drôle. Ajoutons qu'en prêtant à Adam l'intention de séduire, et non d'épouser la jeune fille, Kleist est resté plus fidèle à l'original ; et, tout en rejetant ce qui aurait rendu son œuvre inconvenante, en a gardé tout juste ce qu'il fallait pour lui laisser un caractère croustillant.

Wieland a-t-il écrit la satire qu'il avait promise ? Il est probable que non. Il exploita l'idée du procès dans une comédie, *Ambrosius Schlinge*, qui parut en 1805 à Brunswick, comédie (1) fort peu intéressante, et qui n'a aucun rapport avec les œuvres de Kleist et de Zschokke.

Henri Gessner, l'ami des trois écrivains susnommés, prit-il part à la lutte ? Il le semblerait, quoique Zschokke ne parle pas de lui. Il se

---

(1) Zolling en donne une analyse, p. 31-33.

borna à mettre en vers hexamètres une idylle en prose de son père intitulée : *La Cruche cassée.* De jeunes bergers attachent un Faune et lui déclarent qu'ils ne le délieront que lorsqu'il aura chanté quelque chose. Le Faune chante la belle cruche qu'il a cassée, et décrit agréablement les scènes mythologiques qui étaient peintes sur la cruche. Cette poésie, datée de Berne (1802), peut avoir donné à Kleist l'idée de la description que Marthe fait de sa cruche.

Revenons à la pièce de Kleist. Et d'abord, à quelle époque est-elle censée se passer ? Le moment de l'année est donné expressément par l'auteur. Quelques mots prononcés par Marthe à la scène IX établissent que c'est le premier février. De l'histoire de la cruche faite par Marthe à la scène VII, M. Karl Siegen induit avec vraisemblance qu'on doit placer la pièce à la fin du XVII^e siècle.

Quelle est maintenant la nature de cette pièce ? Est-ce une comédie ou une farce ? A notre avis, ce n'est qu'une farce, une farce de premier ordre si l'on veut, présentant, comme nous le verrons, certaines des qualités de la comédie, mais ce n'est qu'une farce. Cela ressort de la façon dont Kleist en a trouvé le sujet. Ce juge, dont il a eu l'idée géniale de faire le vrai coupable, il l'a conçu grotesque, lorsqu'il lui a attribué ce nez démesuré dont parle Zschokke. Charger ce singulier représentant de Thémis de juger une affaire qu'il a tout intérêt à ne pas débrouiller, voilà le sujet. Comment ce malheureux se tirera-t-il d'affaire ? Réussira-t-il ? Voilà la question. Il ne s'agit pas d'une peinture de caractère. Il s'agit d'un fait à éclaircir dans des circonstances plaisantes, et c'est tout. C'est donc une œuvre destinée surtout à faire rire, et non à faire réfléchir, une comédie d'intrigue tout au plus. On se tromperait gravement si l'on voulait voir dans cette culpabilité d'un juge une vue pessimiste de Kleist sur la société. Kleist a ri de bon cœur ce jour-là, et il n'a pas songé à autre chose qu'à communiquer son rire.

Il y a du reste pleinement réussi par l'habile mise en œuvre du sujet une fois trouvé, par l'art avec lequel il a noué son intrigue, puis ne l'a débrouillée que progressivement pour arriver par degrés à la lumière complète. Le sujet de la pièce était tout trouvé dès l'instant que Kleist supposait que, dans ce procès roulant sur une cruche cassée, le juge qui jugeait l'affaire était lui-même le coupable.

Mais il restait à exploiter cette donnée, à motiver chaque chose. Dans quelles circonstances le juge a-t-il brisé la cruche ? Pourquoi n'est-il pas reconnu aussitôt comme le coupable ? Cela surtout était important. Kleist s'est habilement tiré d'affaire en supposant que c'était dans quelque aventure amoureuse où le fiancé lui-même avait joué un rôle ; en imaginant en outre qu'Eve, la seule qui pût parler, avait intérêt à ne pas dénoncer le juge, soit immédiatement après l'acte, soit au moment du jugement. Eve a déclaré à sa mère que Ruprecht était le coupable. Elle ne veut pas s'aliéner Adam qui l'interroge. On comprend dès lors que Marthe étant convaincue de la culpabilité très vraisemblable de Ruprecht, malgré ses dénégations énergiques, l'action, quoiqu'elle marche, n'arrive que lentement au dénouement. De plus, Adam est un terrible menteur qui sait fort bien embrouiller les choses. Nouveau motif pour que le jour ne se fasse que peu à peu. Cependant il faut que ce jour se fasse, que le coupable soit dévoilé. Adam est homme à se tirer d'affaire en condamnant simplement Ruprecht sur le dire de Marthe. Pour empêcher cette solution qui détruisait toute la pièce, Kleist a donné de la vie au personnage du secrétaire, indiqué dans la gravure, et en a créé un autre de toutes pièces, le conseiller. Dans la nouvelle de Zschokke il n'y a pas de secrétaire matois, et le conseiller n'intervient qu'après le procès, pour rétablir les choses dans l'ordre. Dans la pièce de Kleist, Licht et Walter sont deux rouages excessivement importants. Tous les deux agissent dans le même sens, quoiqu'avec des intentions différentes. Et ce n'est pas trop de ces deux adversaires pour venir à bout d'un Protée comme l'est Adam. Ajoutons que le personnage de Walter, outre son utilité dans la pièce, donne un intérêt singulier à l'action qui s'y déroule. Car Adam sent comme une épée de Damoclès suspendue sur sa tête, et la plupart de ses inventions burlesques, de ses attitudes comiques, sont dues justement à la présence du conseiller.

Bien conçue, bien motivée, la farce de Kleist est également bien conduite. C'est une pièce qui marche ; l'intérêt ne s'y ralentit pas un seul instant. On peut même dire qu'il va croissant à mesure que la lumière se fait, que le vrai coupable se dessine. L'art de Kleist consiste précisément à faire que la vérité ne se découvre que peu à

peu. Mais on peut dire qu'il n'y a pas d'arrêt, de suspension, dans la manière dont elle vient au jour. La vérité, connue par Eve qui croit avoir intérêt à la taire, fortement soupçonnée par Licht dès le début, ne se montre à Walter que graduellement. Or, c'est justement ce qui est intéressant. Car Walter détient l'autorité et remettra sûrement les choses dans l'ordre dès qu'il connaîtra le fin mot, et, à ce moment, la pièce sera finie. Or, grâce au silence d'Eve, grâce aux mensonges d'Adam, grâce à la conviction de Marthe, Walter a de la peine à le connaître. Mais chaque moment est marqué par un progrès. Dans le temps même où il déjeûne avec le juge, Walter s'éclaire sur certains points. Enfin la vérité devient évidente, et pour lui, et pour tous, lorsque Brigitte, soutenue par Licht, fait son écrasante déposition. On peut donc dire et que la pièce marche, et qu'elle avance progressivement. Pourquoi ne se contenterait-on pas, dans une pièce comique, d'un mérite qui fait le principal intérêt d'*Œdipe-roi ?*

Mais, précisément à cause de cette marche constante et progressive, la pièce de Kleist ne saurait être coupée. Une pièce peut et doit être coupée lorsque, ayant une certaine étendue, elle comporte un certain nombre de faits qui amènent des péripéties nouvelles, quand elle a, en un mot, une exposition, un nœud et un dénouement. Or, tel n'est pas le cas de *La Cruche cassée*. L'action a été nouée la veille et nous ne voyons que la manière dont elle se débrouille. A vrai dire, la pièce de Kleist n'est qu'un long dénouement. Mais, grâce à l'art du poète, ce dénouement comporte plusieurs moments qui en font une véritable pièce. Toutefois, ces différents moments étant intimement rattachés l'un à l'autre par ce fait qu'ils appartiennent tous au dénouement, il est anti-dramatique de les séparer par des intervalles en coupant la pièce en actes. C'est précisément l'erreur dans laquelle Gœthe tomba, erreur qui contribua beaucoup à l'insuccès de l'œuvre. Il semble au premier abord qu'on pourrait trouver dans la pièce les trois actes que lui donna Gœthe. Tout ce qui précède l'arrivée des plaideurs formerait le premier acte ; le troisième acte commencerait avec le déjeûner accepté par Walter. Les différents actes auraient ainsi, d'après l'édi-

tion de Zolling (tome II), le 1er 25 pages, le 2me 49, le 3me 31 (1). Mais, tout d'abord, on est frappé de la disproportion qui existerait entre les différents actes, le second étant beaucoup plus long que le troisième, et surtout que le premier. De plus cette division présenterait, au point de vue des deuxième et troisième acte, un double inconvénient. Car le troisième n'est que la continuation du second, et l'enquête qui constitue le fond de l'un et de l'autre se continue même pendant le déjeûner. En outre les personnages devraient se trouver, au commencement du troisième acte, exactement dans l'attitude où on les aurait laissés à la fin du second. Le premier acte pourrait plus aisément se détacher des autres, car il ne contient que des préliminaires. Mais les deux derniers actes devant être unis, le premier, qui est déjà le plus court, se trouverait hors de toute proportion avec ce qui deviendrait le second acte. On est donc forcé de représenter la pièce ainsi que Kleist l'entendait, c'est-à-dire tout d'une traite.

Dès lors surgit une autre difficulté. N'est-ce pas exiger des spectateurs un effort trop grand que de leur demander d'écouter 2000 vers de suite ? M. Karl Siegen, qui réduit la pièce à 1200 vers, dit qu'ainsi réduite elle peut être jouée en une heure, ou même moins, si le jeu des acteurs est plus rapide. 2000 vers exigeraient donc une heure et demie. Peut-on demander à des spectateurs de rester une heure et demie attentifs ? Nous pensons qu'en règle générale c'est leur demander beaucoup, s'il s'agit d'une tragédie ou d'un opéra, ou même d'une comédie de caractère. Mais ici le cas n'est pas le même. Nous assistons à une farce, et l'esprit n'a pas besoin de se concentrer. Il importe seulement que la gaieté du public soit toujours tenue en éveil. Or, pour cela, il faut et il suffit que la pièce soit jouée lestement, avec entrain, surtout par le principal personnage. Or, c'est ce qui n'eut pas lieu à Weimar où l'acteur qui jouait le rôle d'Adam, Becker (2), débita son rôle avec une lenteur désespérante, tout à fait en contradiction avec l'allure vive que doit avoir la pièce.

---

(1) C'est ainsi probablement que Gœthe avait divisé la pièce. En tout cas cette division semble indiquée.

(2) M. Zolling donne (II, VI) le fac-simile de l'affiche.

Néanmoins, partant de ce principe qu'une pièce de 2000 vers est trop longue pour être représentée tout d'une traite, Fried. Ludw. Schmidt et M. Karl Siegen l'ont réduite, le premier à 1000 vers, le second à 1200. Schmidt était directeur du théâtre de Hambourg. C'est dans cette ville que, le 28 septembre 1820, il fit représenter la pièce remaniée par lui (1), et c'est sous la forme qu'il lui avait donnée que la pièce s'est acclimatée sur les scènes allemandes. Le célèbre acteur Döring a aussi fortement contribué à la rendre populaire par la manière originale dont il comprit et représenta le personnage d'Adam à Berlin, où la pièce fut jouée 67 fois de 1844 à 1874, et à Weimar même, où la pièce avait échoué d'abord, en 1862 et 1869. A Vienne, grâce à l'acteur de la Roche, le remaniement de Schmidt fut joué 28 fois de 1850 à 1877 au Hofburgthéâtre. Schmidt a donc eu le mérite de faire entrer la pièce dans le répertoire. Le remaniement de M. Karl Siegen est beaucoup plus récent et date de 1876.

On a dit, non sans raison, tout le mal possible du remaniement de Schmidt. Il ne s'est pas contenté en effet de faire dans l'œuvre de Kleist de fortes coupures, de façon à la réduire de moitié. Choqué sans doute par certaines hardiesses de Kleist, il a cru pouvoir retoucher le style, c'est-à-dire le gâter. Les mots les plus heureux de Kleist deviennent incolores sous sa plume. Un exemple suffira. Kleist fait dire (sc. VII) à Adam qui s'adresse à Ruprecht : « Steht nicht der Esel wie ein Ochse da ? » Schmidt écrit : « Steht nicht der Esel, wie auf's Maul geschlagen ? » M. Siegen respecte, autant que possible, le texte de Kleist. Il se contente d'atténuer certaines expressions un peu vertes. Mais, si légère qu'ait été sa main, nous ne saurions approuver ce principe qui consiste à retrancher de l'œuvre d'un auteur tout ce qu'on y trouve mauvais ou inutile, car ce qui déplaît à l'un peut plaire à l'autre. Les expressions un peu crues de ces gens de village complètent leur physionomie. Ces digressions que M. Siegen condamne font partie de leur être, notamment en ce qui concerne la femme Marthe. Pour réduire la pièce à

(1) Il y joua avec succès le rôle d'Adam.

1200 vers, M. Siegen est obligé de sacrifier bien des traits heureux. Citons un ou deux exemples. Dans la description que Marthe fait de sa cruche cassée, se trouvent ces deux vers : « Ici, il y a un curieux qui regarde encore de la fenêtre ; mais ce qu'il voit maintenant, je l'ignore. » Ces deux vers sont rayés par M. Siegen. De même il supprime la conclusion humouristique que Walter donne à l'histoire de la cruche : « Maintenant nous savons tout, et ce qui est arrivé, et ce qui n'est pas arrivé à la cruche. » M. Siegen a aussi modifié quelque peu et les personnages, et leur rôle. Mais ces changements sont sans importance. Nous lui reprochons donc simplement d'avoir, pour gagner du temps, supprimé beaucoup de traits comiques qui dédommagent largement l'auditeur du temps qu'il met à les écouter.

Mais notre respect pour le texte de Kleist ne va pas jusqu'à demander qu'on représente la longue variante de la scène XII que Kleist composa lui-même et qui parut comme appendice à la première édition. Cette variante est reproduite par M. Zolling de la page 108 à la page 127 du tome II. Elle a d'abord le défaut d'allonger la pièce d'un cinquième. Elle a de plus celui d'être inutile ; car Eve y raconte dans toutes ses circonstances la tentative de séduction du juge, que les spectateurs ont pu se représenter d'après ce qui précède, et sur laquelle du reste il ne convient pas d'insister. Elle est en outre peu comique ; car Adam n'est plus là. Elle constitue enfin une véritable faute dramatique ; car la pièce est finie dès le moment où Adam est reconnu comme le vrai coupable ; les détails de son escapade, intéressants tant qu'ils peuvent servir à faire connaître la vérité, ne le sont plus dès qu'elle est connue ; ils n'ont plus qu'un intérêt rétrospectif, c'est-à-dire sont dépourvus d'intérêt au point de vue dramatique. Pour toutes ces raisons, nous croyons qu'il faut s'en tenir à la fin dont nous avons donné l'analyse.

Quoique la pièce de Kleist ne soit qu'une farce, et que, dans une farce, les caractères soient en général négligés, Kleist a cependant, dans sa *Cruche cassée*, esquissé heureusement des caractères, et une partie du comique de la pièce provient, comme dans une vraie comédie, des différents traits qu'il a donnés à ses personnages.

Ainsi, ce n'est pas seulement l'aventure dont Adam est le héros qui est drôle, c'est le personnage lui-même. Supposez un autre juge

moins vivant, moins agité si l'on veut, et l'effet ne sera plus le même. Cet Adam est réellement grotesque, quoiqu'il ne faille pas, à la représentation, exagérer la caricature ; car c'est déjà une caricature. Pas méchant au fond, mais faible comme notre premier père, dont il porte le nom, ou plutôt terriblement coureur, il ressemble, à cet égard, au juge de Holla, qu'il caractérise en peu de mots : « C'était un satané coureur, du reste une bonne pâte d'homme, aussi vrai que je vis ; un gaillard avec lequel il faisait bon vivre ; mais effroyablement coureur, je dois le dire. » Vieux garçon et épicurien, il ne dédaigne pas les plaisirs de la table : sa cave est bien fournie ; il a les meilleurs fromages et les meilleurs jambons. Ces jambons, il les porte jusque dans le greffe ; car il ne se pique pas d'ordre. Ses dossiers entassés ressemblent à la tour de Babel. Il y a dans sa comptabilité une caisse de trop. Le même désordre règne dans ses souvenirs soit classiques, soit juridiques. Les auteurs qu'il cite ne représentent rien à ses yeux. Pour les lois, il les a depuis longtemps oubliées, si tant est qu'il les ait jamais sues ; il voudrait un grand crible pour en diminuer le nombre ; et pourtant il est content de l'excuse qu'il peut tirer de ce nombre même pour juger d'après les usages du pays. Les usages du pays, c'est son caprice ; il juge comme il lui convient, procède à sa façon, conclut à son idée. Il s'inquiète peu du code de procédure ; il interroge les témoins avant les parties, parle en cachette à Eve, malmène ou ménage Ruprecht, et, si on ne l'arrêtait, concluerait à chaque instant n'importe quoi pour arrêter cette affaire qui le gêne. Au fond, ce qui lui manque, c'est la dignité. Dépourvu de prestige au physique par le manque de sa perruque, il l'est au moral par la situation où il se trouve, par les conséquences fâcheuses de cette situation, surtout par la façon dont il tente d'en sortir. Tour à tour bon enfant, obséquieux, paternel, colère, impudent, il s'agite sur la scène, d'abord effaré, éperdu, puis au contraire plein d'aplomb, d'audace même, prenant goût en quelque sorte à ce jeu dangereux, ainsi que le remarque justement M. Semler (1). Car il compte sur son imagina-

---

(1) *Der zerbrochene Krug*, Leipzig, Wartig, 1879.

tion féconde, entasse mensonges sur mensonges, se rattache à toutes les planches de salut. Rien n'est plus amusant que de le voir essayer de rejeter son méfait sur le diable (sc. xi) : « Sur mon âme, messieurs, la chose me paraît sérieuse. On possède beaucoup d'écrits mordants qui ne veulent pas convenir qu'il y ait un Dieu ; pourtant aucun athée n'a encore, que je sache, réfuté d'une façon concluante l'existence du diable. Le cas présent me paraît mériter un examen particulier. Je propose, avant de conclure quoi que ce soit, de demander au synode de la Haye si le tribunal est autorisé à admettre que Belzébuth a cassé la cruche. » Brigitte lui fait observer que le diable ne porte pas de perruque. Mais Adam a réponse à tout : « Nous ne connaissons qu'imparfaitement dans ce pays-ci ce qui est de mode en enfer, madame Brigitte. On dit que d'ordinaire il porte ses propres cheveux. Mais sur la terre, j'en suis convaincu, il se recouvre d'une perruque pour se mêler aux gens de distinction. » En somme, Adam est un personnage très remuant, très amusant (1), quoique un peu chargé, qui domine dans la pièce et doit dominer à la représentation.

C'est le manque de dignité qui perd Adam. Walter est là pour lui rappeler que si, en dehors de sa charge, il n'est pas astreint à la gravité d'un ours blanc, il ne doit pas en profiter pour satisfaire des caprices amoureux déplacés. Par tempérament, Walter n'est pas sévère ; il aime mieux conseiller que sévir, et se contente du passable, à défaut du bien. Mais son indulgence ne l'empêche pas d'être fort attaché au décorum. Il tient à la dignité extérieure du corps auquel il appartient, et qu'il est chargé de surveiller. Adam pourrait se sauver en lui confessant sa faute à l'oreille. Mais il s'obstine à se déclarer innocent, quand les preuves de sa culpabilité commencent à sauter aux yeux ; c'est cette obstination, préjudiciable à la dignité du corps, que Walter punira surtout. Car ce Walter, qui tient tant à la forme, est au fond un bon vivant, qui appréciera en gourmet les vins et les saucisses d'Adam. Il est du reste doué de la perspicacité néces-

(1) M. Stjernstedt dit avec raison (p. 23) que « la figure du juge Adam est une des meilleures que nous offre la poésie comique. »

saire pour découvrir le coupable malgré ses ruses. Ce caractère est sans doute bien conçu comme opposition à celui d'Adam. Mais le principal mérite est d'avoir imaginé le personnage; car c'est la présence de Walter qui rend la situation d'Adam éminemment comique.

Malgré sa longue pratique des choses de la justice, Walter, en fait de perspicacité, le cède au secrétaire Licht, esprit clairvoyant, ainsi que l'indique son nom (1). Licht a, il est vrai, sur le conseiller l'avantage de connaître Adam depuis plus longtemps et de l'avoir étudié dans des rapports journaliers. Quoi qu'il en soit, il voit net, dès le début, dans le cas de son chef, et n'est pas dupe des inventions d'Adam. Gouailleur, il ricane et des explications qu'il donne et de l'effarement où le met l'arrivée du conseiller. Il n'est pas fâché de voir Adam dans une situation embarrassante; il va pouvoir rire, au moins intérieurement, et il assiste aux débats en vrai dilettante. Mais bientôt l'ambition s'élève en lui. Adam commet faute sur faute. Pourquoi, après tout, n'hériterait-il pas d'une position qu'Adam aura perdue par sa sottise? Et, malgré Walter, qui tient à ce que l'honneur de la justice soit sauf, il pousse l'affaire jusqu'au point où la lumière devient éclatante pour tous.

Les autres caractères offrent aussi de l'intérêt. Ruprecht, c'est le jeune paysan, droit, loyal, mais sujet à de terribles colères dès qu'il croit que sa loyauté n'est pas payée de retour. Du reste ce rude gars, aux dehors grossiers, a l'âme tendre, et, à l'occasion, prononcera des paroles d'une exquise délicatesse. Veit, le père, loyal et droit lui aussi, est plus calme, comme il convient à son âge.

Eve, à laquelle le poète a donné ce nom parce qu'il avait appelé son juge Adam, est un caractère gracieux, réservé et touchant. Aussi honnête qu'attachée à son fiancé, elle n'a gardé et ne garde le silence, au risque d'exposer sa réputation, que dans l'intérêt de celui qui lui est cher, de cet ingrat qui la couvre d'injures et qui ne veut pas avoir en elle cette confiance qu'Ottokar obtient d'Agnès. Aussi, quelle noblesse dans ses reproches! « Quels sentiments peu généreux que les tiens! Fi! Aie honte de ne pas dire : Bon, j'ai cassé la cruche.

---

(1) *Licht*, en allemand, signifie *lumière, lumineux.*

Fi ! Ruprecht ! Fi ! Aie honte de ne pas avoir confiance en ma conduite. » Il y a, dans son cas, une sorte d'héroïsme discret qui séduit. L'impudence d'Adam seule la décide à sortir à la fin de sa réserve (1).

Quant à sa mère (2), brave femme au fond, c'est un type de commère très heureux. Crier, injurier, plaider, tout cela fait partie de sa nature. Bavarde amusante à force d'être insupportable, elle a des envolées épiques quand il s'agit de dépeindre la cruche qu'elle a perdue, ou d'en faire l'odyssée. Citons la description qu'elle en donne, puisqu'après tout cette cruche, qui a résisté à tant d'assauts dans son existence, est encore, par sa rupture même, la pièce de résistance sur laquelle roule la comédie : « La plus belle des cruches est brisée (3). Précisément ici sur le trou, où il n'y a rien maintenant, toutes les provinces néerlandaises ont été remises à l'espagnol Philippe. Ici, en grand costume, se dressait l'empereur Charles-Quint ; vous ne voyez plus que ses jambes qui soient debout. Ici Philippe s'agenouillait et recevait la couronne ; il est au fond du pot, jusqu'au derrière, et encore celui-ci a-t-il, lui aussi, reçu un coup. Là ses deux cousines, les reines de France et de Hongrie, s'essuyaient les yeux avec émotion ; si l'on voit encore l'une d'elles lever sa main avec le mouchoir, c'est comme si elle pleurait sur son propre sort. Ici dans le cortège, Philibert, pour lequel l'empereur a reçu le coup, s'appuie encore sur son épée ; mais maintenant il devrait tomber aussi bien que Maximilien ; le polisson ! Les épées qui les soutiennent sont maintenant brisées. Ici au milieu on voyait l'archevêque d'Arras debout, coiffé de la sainte mitre ; le diable l'a emporté en entier... » Une si belle cruche ne justifie-t-elle pas les plus grandes digressions, les réclamations les plus vives ? Marthe ne se prive ni des unes ni des autres. Rebelle à toute tentative de conciliation, elle apostrophe vertement ses adversaires, sa fille même. L'heureux dénouement de l'affaire ne lui fait pas perdre sa cruche de vue, et elle ira à Utrecht pour obtenir des dommages-intérêts.

---

(1) On a prétendu sans raison que Mädeli était l'original d'Eve.

(2) A rapprocher de la Marthe de *Faust*.

(3) C'est ainsi que débute le *Faune* d'Henri Gessner. (V. Zolling, *H. v. K. in der Schweiz*, p. 34).

Au comique des caractères s'ajoute, dans ce « tableau hollandais », comme on a avec raison nommé *La Cruche cassée*, le comique de la langue. Le dialogue marche vivement, lestement. Les personnages parlent une langue énergique et colorée, tirée des entrailles mêmes du peuple : « Vous savez comment deux mains peuvent se laver », dit Adam à Licht pour lui faire entendre qu'on doit se rendre réciproquement service (sc. I). Ruprecht avait dit à Eve en l'invitant à repousser les avances du savetier (sc. VIII) : « Dis-lui que tu n'es pas un rôti pour lui. » (1) Sous l'empire de la colère, cette langue populaire devient parfois triviale, même chez Adam, qui est lui aussi un fort en gueule, et qui, vivant au village, a pris naturellement le langage des gens qui l'entourent. D'aucuns ont même trouvé certaines expressions un peu vertes, et M. Siegen notamment en affaiblit beaucoup. Nous n'approuvons pas ces corrections ; car nous trouvons que Kleist n'a pas dépassé, soit pour les termes, soit pour les plaisanteries, la limite tracée même à la comédie. Deux ou trois plaisanteries rabelaisiennes, une ou deux allusions discrètes au double sens qu'on pourrait attacher au mot « cruche cassée », quelques expressions brutales, si l'on veut (2) ; voilà tout ce qu'on peut reprocher à Kleist. On en trouve tout autant dans Molière et Regnard. En revanche, nous trouvons que Kleist abuse un peu trop des quiproquos volontaires. C'est une remarque de Tieck qui porte sur la pièce un excellent jugement (3). Il semble à certains moments que les personnages s'ingénient à ne pas comprendre, ou plutôt à comprendre et à répondre de travers (4). Nous trouvons forcés également, dans le même ordre d'idées, les commentaires dont

---

(1) Voir un plus grand nombre de ces expressions populaires, dont la plupart ne pourraient être traduites que par des équivalents, réunies par M. Semler, p. 46.

(2) Cujoniren, crepirt, etc.

(3) Edit. Jul. Schmidt, I, p. 84.

(4) Citons un exemple. A la scène II le domestique du conseiller raconte l'accident de voiture qui est arrivé à son maitre : « Le dom. : Mon maitre s'est un peu foulé la main. Le timon s'est brisé. — Ad. : S'il s'était brisé le cou ! — Licht : Foulé la main ? Ah ! mon Dieu. Le forgeron est-il déjà venu ? — Le dom. : Oui, pour le timon. — Licht : Quoi ? — Ad. : Vous voulez dire le docteur. — Licht : Quoi ? — Le dom. : Pour le timon ? — Ad. : Ah ! quoi ! pour la main. »

Marthe, à la scène VI, accompagne, en jouant sur eux, certains mots prononcés par Veit et Ruprecht.

Mais ces critiques de détail n'ôtent rien au mérite de l'œuvre. *La Cruche cassée* n'est qu'une farce, mais c'est une farce remarquable. D'un rien, par une combinaison heureuse, avec une verve incontestable, Kleist a fait une pièce entraînante et vraiment drôle. La société de Weimar manifesta pour cette œuvre le dédain que Boileau et Fénelon avaient éprouvé pour *Les Fourberies de Scapin*. Sans contester en rien la supériorité de la comédie de caractère, nous sommes convaincu qu'il faut un grand talent pour écrire des farces de ce genre.

Un mot encore. On a insinué qu'il y avait, au fond de *La Cruche cassée*, une thèse pessimiste de l'auteur. Qu'est-ce que notre société, si ceux qui sont tenus de faire respecter les lois les violent aussi effrontément que le juge Adam ? Qu'on puisse en tirer cette thèse, c'est possible. Que Kleist l'y ait mise, nous ne le croyons pas. La pièce a été conçue et esquissée en Suisse à une époque où il s'est trouvé relativement heureux. Quoi d'étonnant qu'il ait ri alors quelque peu, bien franchement, et nous ait préparé de quoi rire ?

# CHAPITRE VIII

## *AMPHITRYON*

La deuxième production comique de Kleist est une traduction, mais une traduction libre et originale, comme nous le verrons, celle de l'*Amphitryon* de Molière.

Cette traduction date du séjour de Kleist à Kœnigsberg (1806). Elle fut, au mois de mai de l'année suivante, pendant la captivité de Kleist, imprimée à Dresde avec une préface d'Adam Müller, puis, après la mise en liberté de Kleist, lue plusieurs fois dans cette ville par l'auteur, ainsi que *La Cruche cassée*, dans des réunions nombreuses, et toujours avec un succès répété (1).

Kleist connaissait à fond la langue française. Depuis Opitz, qui relève de Ronsard, jusqu'à Gottsched, la littérature française avait été prépondérante en Allemagne, et la langue française à la mode. Le prince de Hombourg de l'histoire écrivait à sa femme dans un jargon mi-allemand mi-français qui est assez curieux. Leibniz, pour que ses ouvrages de philosophie fussent lus, les avait écrits généralement en français. Au XVIII[e] siècle, la défaite de Gottsched, la victoire des Suisses et de Lessing avaient été contrebalancées par l'influence du Grand Frédéric, lequel ne connaissait qu'imparfaitement l'alle-

---

(1) Lettre à Ulrique du 17 septembre 1807, datée de Dresde.

mand, pas du tout la littérature allemande, ne parlait guère que français, et écrivit en français ses *Mémoires de Brandebourg*. Les courtisans suivaient naturellement l'exemple du maître, et Voltaire écrivait à Mme Denis, le 24 août 1750 : « La langue qu'on parle le moins à la cour, c'est l'allemand. » Ce goût de la littérature et de la langue françaises régnait également dans les hautes classes, les familles nobles. Les gens instruits ne s'entretenaient qu'en français, et un voyage en France était considéré comme le complément nécessaire de l'éducation.

Kleist, qui était de famille noble, avait été, dès son enfance, initié à la langue et à la littérature françaises. De plus, en 1806, il avait déjà séjourné deux fois en France, en 1801 et en 1803, et la première fois assez longtemps (1). Aussi parlait-il le français aussi couramment que l'allemand (2). Il avait également pratiqué les auteurs français, et surtout Rousseau, son auteur de prédilection. Puis la fréquentation des théâtres à Paris lui avait fait connaître Racine et Molière. Nous avons signalé dans *Les Schroffenstein* une imitation évidente de Racine (3). Dans un traité qu'il écrivit à Kœnigsberg, vers l'époque où il traduisait *Amphitryon*, sur la « fabrication graduelle des pensées pendant le discours », tous les exemples qu'il donnait étaient tirés de la littérature française. C'est encore à ce moment qu'il traduisit librement la fable des *Deux Pigeons*, de La Fontaine, où il dépeignait avec tristesse l'histoire de ses amours avec Wilhelmine, transformant La Fontaine par ce qu'il y mettait de son cœur. Il transforma Molière bien davantage lorsque, à la même époque, il donna une traduction allemande d'une de ses œuvres.

---

(1) Cinq mois (juillet-novembre).

(2) Il est vrai qu'il ne l'écrivait pas très correctement. Voir sa lettre au commandant de Bureau (Zolling, I, CXII et CXIII).

(3) Il y en a une autre dans *Amphitryon* (III, VIII). Mercure empêchant Sosie d'aller dîner, celui-ci s'écrie : « Celui qui donne la nourriture aux oiseaux du ciel nourrira aussi, je pense, le vieux et honnête Sosie. » Cette idée, qui ne se trouve pas dans l'*Amphitryon* de Molière, est très probablement inspirée à Kleist par les deux vers de Joas dans *Athalie* (II, VII) :

Aux petits des oiseaux il donne leur pâture,
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.

La fable d'*Amphitryon* est connue. Jupiter, sous la forme d'Amphitryon, s'introduit chez Alcmène en l'absence de son mari, et, grâce à ce déguisement qui seul peut triompher de la vertu d'une épouse fidèle, il la rend enceinte d'Hercule. Cette légende était religieuse sans doute ; mais elle appartenait à la religion grecque qui n'était pas toujours d'accord avec la morale. D'autre part, la situation étrange où avait dû se trouver Amphitryon à son retour, les erreurs nombreuses produites par cette transformation de Jupiter étaient autant de motifs comiques que les auteurs anciens ne tardèrent pas à exploiter. Chez les Grecs, l'Athénien Archippe et Eschyle d'Alexandrie traitèrent ce sujet ; chez les Latins, Cécilius et Plaute.

Nous avons la pièce de Plaute, qui fut la source de celle de Molière (1). La marche de l'action est à peu près la même que chez le comique français (2). Toutefois il y a loin de Molière à Plaute. Plaute déploie dans sa pièce sa verve habituelle. Mais « les manières, les propos, les sentiments sont aussi peu raffinés chez Plaute qu'ils sont distingués, spirituels et souvent nobles chez Molière (3). » Molière a francisé le sujet. Son Jupiter a la dignité de Louis XIV, et le jeune monarque (4) devait se reconnaître dans ce dieu coureur d'aventures galantes. Alcmène a, elle aussi, les manières de la cour. Mais Molière ne s'est pas borné à accommoder les caractères au goût du temps. Il a eu encore une idée heureuse au point de vue comique. Il a supposé Sosie marié à une suivante d'Alcmène qu'il nomme Cléanthis, et, par un procédé dont il s'est souvent servi, il a montré chez les serviteurs le contre-coup plaisant de ce qui se passait entre les maîtres. Il a ainsi conservé à la pièce, dont il ennoblissait les mœurs, sa couleur comique. Ajoutons que, malgré le langage plus élevé des personnages, l'action principale a gardé chez

---

(1) Avant Molière, Rotrou avait imité et en grande partie traduit Plaute dans sa jolie comédie des *Sosies* (1636).

(2) Cependant, à la fin, Molière a supprimé le récit de l'accouchement d'Alcmène.

(3) Sommer, trad. de Plaute, Préf. d'*Amphitryon*.

(4) La pièce de Molière est de 1668.

Molière son caractère léger et frivole. Il s'agit chez lui d'un mari trompé, et c'est là tout. C'est un dieu, sans doute, qui s'est chargé de son déshonneur. Mais l'aventure est badine néanmoins, et ce qu'Amphitryon pourra faire de mieux, ce sera de garder le silence :

> « Sur telles affaires toujours
> Le meilleur est de ne rien dire. »

Quels sont les sentiments éveillés chez Alcmène par le rôle qu'elle a joué à son insu, c'est ce dont Molière s'occupe peu. C'est ce qui intéressera surtout Kleist. La comédie frivole de notre poète deviendra souvent sous la plume de Kleist un drame émouvant. Molière fait rire, et s'en tient là. Kleist fait rire aussi, sans doute ; mais il sait en outre toucher, et sa pièce doit son originalité à ce double caractère.

Et, en effet, on se tromperait si l'on croyait que la pièce de Molière a été entièrement refondue par Kleist. Il y a simplement ajouté un élément nouveau tout en gardant l'élément traité par Molière. Pour la marche générale de la pièce, la succession des scènes, Kleist suit en général assez fidèlement Molière. Ce n'est que lorsque Alcmène apparaît que l'auteur allemand le modifie, et alors ses modifications sont assez profondes.

De là vient que le premier acte, où Alcmène n'a encore vu qu'un Amphitryon (Jupiter), et par conséquent n'a pas sujet d'être inquiète, est à peu près le même chez Kleist que chez Molière. Sauf que Kleist a fait une scène à part de l'indication *Mercure seul* qui se trouve dans Molière, les scènes se suivent dans le même ordre, et avec les mêmes personnages dans chaque scène. C'est d'abord Sosie, ennuyé de se trouver seul, qui répète d'avance le récit qu'il fera à sa maîtresse de la victoire de son maître. La traduction de Kleist est exacte. Il se borne à supprimer la tirade que débite Sosie sur l'ennui qu'il y a à servir chez les grands, et à modifier heureusement, à la fin, le récit de la bataille, pour mieux amener, par une série de reculades prêtées aux soldats d'Amphitryon par Sosie, le mot comique de ce dernier en entendant Mercure : « Le corps d'armée a peur. » La deuxième scène (Mercure et Sosie) est aussi sensiblement la même chez les deux auteurs. Kleist se borne à

traduire habilement, et quelquefois à modifier son devancier avec bonheur. Montrons-le par quelques exemples :

Mol. : « Et le cœur est digne de blâme
Contre des gens qui n'en ont pas. »

Kl. : « Il est lâche de montrer du courage contre des gens que le destin force à cacher le leur. »

Mol. : « Mais ton bâton sur cette affaire
M'a fait voir que je m'abusais. »

Kl. : « Mais le poids de tes arguments m'a appris la vérité. »

Kleist développe bien aussi le vers de Molière :

« Que te reviendra-t-il de m'enlever mon nom ? »

Il ajoute : « Si c'était mon manteau ou mon repas, passe ; mais un nom ! Peux-tu t'en revêtir, le manger, le boire ou l'engager ? »

Ailleurs, c'est simplement une bonne traduction :

Mol. : « ..... fut marqué par derrière
Pour être trop homme de bien. »

Kl. : « Parce qu'il avait poussé trop loin l'honnêteté. »

On le voit, Kleist ne perd rien de ce que Molière lui fournit. S'il sacrifie quelquefois les réflexions générales comme alanguissant l'action, il reproduit les traits heureux que son modèle lui offre et qui gagnent parfois entre ses mains.

L'entretien de Jupiter et d'Alcmène (scène III de Molière, IV de Kleist) est encore traduit d'une manière assez exacte par l'auteur allemand. Toutefois nous voyons poindre ici son intention de caractériser davantage Alcmène et de lui donner, en éveillant des doutes chez elle, un rôle plus important. L'Alcmène de Molière est douce, gracieuse, et en outre douée de cette saine raison de l'épouse honnête qui lui fait rejeter les distinctions subtiles que Jupiter établit

entre l'époux et l'amant. Celle de Kleist est tout cela, mais de plus elle a une teinte romanesque : « Que je donnerais volontiers le diadème que tu as conquis pour un bouquet de violettes cueilli à l'entour d'une humble chaumière (1). » D'autre part, Jupiter accentue plus que chez Molière la différence qui sépare l'amant de l'époux. Il traite ce dernier de niais, de vaniteux, de fat. M. Julian Schmidt (2) déclare qu'ici Molière est infiniment supérieur. C'est vrai sans doute. Mais nous ne devons pas oublier que ces expressions sont mises à dessein par Kleist, et qu'il prépare le second acte. Ces injures lancées contre le véritable Amphitryon par le faux, injures qui ne réussissent pas encore à jeter le trouble dans l'âme d'Alcmène, y créent toutefois une sorte de malaise qui la rendra accessible aux doutes, aux tortures morales qu'elle éprouvera par la suite. La dernière scène, entre Mercure et Charis, la Cléanthis de Molière (sc. IV de Molière, V de Kleist), a chez Kleist un caractère plus rude, presque grossier. Il y a chez lui de l'humour, autant et peut-être plus que chez Molière. Mais la mesure nous semble quelque peu dépassée. L' « usage des galants » est traduit par *Hahnrei*, et les plaisanteries de Mercure, les réponses de Charis sur l'habit que cette dernière a reçu de la nature sont vraiment un peu fortes. Remarquons en passant que Kleist précise plus que Molière. Charis ne parle pas, comme Cléanthis, d'un galant en général, mais d'un galant déterminé, un Thébain qui la suit et qu'elle parle d'adjoindre *(adjungiren)* à celui qu'elle croit être son mari. Ainsi, dans son ensemble, le premier acte de Kleist ressemble beaucoup à celui de Molière. Presque rien encore du drame intérieur; c'est la comédie pure, bien comprise et bien traduite, d'une façon ingénieuse, spirituelle, parfois épicée.

Nous pouvons en dire autant des trois premières scènes du second acte. La première, où Sosie raconte à Amphitryon, au grand étonnement de ce dernier, comment il a été empêché par un autre Sosie de remplir la mission dont il avait été chargé, est, à très peu

(1) A rapprocher des lettres que Kleist écrivait à Wilhelmine de Paris en 1801.

(2) III, p. 387.

de chose près, la même dans Kleist que dans Molière. On ne peut relever que trois différences sans importance. Kleist ajoute une plaisanterie : « Après mon départ du camp, dit Sosie, je plaçai toujours un pied devant l'autre, et laissai mes traces derrière moi. » S'il a eu le tort d'ajouter cette plaisanterie insignifiante, il a eu celui de ne pas traduire deux jolis vers de Molière, qui fait dire à Sosie :

« Les uns à s'exposer trouvent mille délices ;
Moi, j'en trouve à me conserver. »

Un peu plus loin, Kleist développe quelque peu les premiers renseignements donnés par Sosie sur l'autre Sosie qui lui a barré le chemin. En somme, ce sont des modifications sans valeur, et peu heureuses. Dans l'entretien d'Amphitryon et d'Alcmène (sc. II), les changements sont plus importants. Tout en respectant la marche générale de la scène de Molière, Kleist se met à l'aise, abrège ou allonge suivant qu'il le juge convenable. Ainsi, au début, il supprime les réflexions générales que fait Amphitryon sur les sentiments qu'inspire à une personne amoureuse l'absence de l'objet aimé. En revanche, il précise les détails donnés par Alcmène sur l'arrivée du faux Amphitryon : « Ne me suis-je pas hier précipitée dans tes (1) bras, comme ravie du monde, lorsque tu m'as baisée à la dérobée sur la nuque, au moment où je filais, après t'être glissé dans la chambre ? » Et quelques lignes plus loin : « Tu me juras que jamais Junon n'avait rendu Jupiter si heureux. » Le récit du départ du faux Amphitryon est également développé. On voit le but des deux premières modifications. L'une fait mieux ressortir, dans Alcmène, la femme d'intérieur, et nous peint le chaste et tendre amour des deux époux. L'autre prépare le trouble qui s'emparera bientôt de l'âme d'Alcmène. Ensuite Kleist abrège, avec raison, un passage qui traîne un peu dans Molière. C'est celui où les deux époux attribuent chacun l'attitude de l'autre soit à une vapeur, soit à un songe. De même, Kleist précipite le passage où Amphitryon fait ouvrir le coffret. Cette marche plus rapide se justifie

(1) A remarquer que le « vous » de Molière est remplacé par le « tu ».

par l'impatience que doit éprouver Amphitryon. En revanche, Kleist développe le récit de la soirée précédente, du souper, du cadeau fait à Alcmène, qui lui a coûté un baiser. Remarquons en passant la tendresse avec laquelle Alcmène, qui croit son mari malade, l'invite à se reposer un peu. Les passages concernant ce qui s'est passé après le souper ont un caractère tout différent dans Molière et dans Kleist. Molière, qui veut faire rire aux dépens d'Amphitryon, a un trait de génie :

« Alcm. : Et le souper fini, nous nous fûmes coucher.
Amph. : Ensemble ?
Alcm. : Assurément. Quelle est cette demande ? »

Kleist, qui veut qu'on s'intéresse au sort de l'époux, le peint attristé et rêveur : « Alcm. : Pourquoi es-tu si sombre, mon ami ? — Amph. : Alors ? — Alcm. : Nous nous levâmes de table et..... — Amph. : Et..... ? — Alcm. : Quand nous nous fûmes levés de table..... — Amph. : Quant vous vous fûtes levés de table..... — Alcm. : Nous allâmes..... — Amph. : Vous allâtes..... ? — Alcm. : Nous allâmes, dis-je. Pourquoi cette rougeur qui te monte au front ? » Le trait de Molière est heureux ; le passage de Kleist ne l'est pas moins ; mais, on le voit, ils éveillent et expriment des sentiments bien différents. Aussi comprend-on que la douleur d'Amphitryon éclate chez Kleist d'une façon plus tragique que chez Molière : « Infidèle ! Ingrate ! Hors d'ici maintenant, modération, et toi, amour, qui paralysais jusqu'ici les exigences de mon honneur ! Hors d'ici, souvenir, bonheur et espérance ! Désormais je veux m'enivrer de fureur et de vengeance. » La troisième scène (Sosie et Charis) est plus courte chez Kleist que chez Molière. Kleist supprime les attaques de Sosie contre les médecins. Il donne en revanche plus de détails sur l'entrevue de Charis et du faux Sosie. A remarquer aussi le mot de *Hörnerschmuck* prononcé par Charis. Kleist semble se rattraper, dans les scènes de valets, du sérieux plus grand qu'il met dans les scènes où paraissent les maîtres.

C'est à partir de ce moment que les modifications introduites par Kleist dans l'œuvre de Molière deviennent plus profondes. Molière

ramène à ce moment Jupiter qui, toujours sous la forme d'Amphitryon, vient goûter « le doux plaisir de se raccommoder ». Comme Jupiter ne dit rien qui puisse faire supposer à Alcmène qu'il n'est pas Amphitryon, il ne s'éveille en Alcmène aucun sentiment nouveau. De la colère qu'elle éprouve au début, elle arrive insensiblement, malgré les distinctions subtiles renouvelées par le faux Amphitryon entre l'époux et l'amant, et grâce à l'aveu qu'il fait de sa faute et aux remords qu'il en ressent, à une réconciliation qu'elle désire au fond du cœur, à un pardon qu'elle ne demandait qu'à donner. La scène est délicieusement conduite. Comme au premier acte, Molière exploite merveilleusement le double caractère de Jupiter, amant en fait, époux en apparence. Mais ce n'est au fond, avec plus de dignité et de finesse, qu'une de ces scènes de raccommodement si fréquentes chez notre grand comique. L'âme d'Alcmène, déchirée un moment, non par le doute, mais par la douleur, renaît au calme et au bonheur. Dans Kleist, au contraire, c'est le moment où elle va être soumise à la plus rude épreuve.

En effet, dans Kleist, Alcmène, que les paroles de son époux ont déjà profondément troublée, s'aperçoit à ce moment que le joyau qui lui a été remis porte un J au lieu d'un A. C'est dans sa chambre qu'elle a fait cette étrange découverte, ainsi qu'elle le raconte à Charis (sc. IV), et Charis est forcée de convenir que la lettre est effectivement un J. Dès lors un doute affreux s'éveille dans Alcmène, doute que bien des indices semblent justifier. Il n'est pas vraisemblable qu'Amphitryon se soit livré à une plaisanterie de mauvais goût. D'autre part, Alcmène se rappelle la distinction faite la veille, par celui qui n'était peut-être pas Amphitryon, entre l'amant et l'époux, et surtout les attaques dirigées contre l'époux par celui qui voulait être aimé comme amant. Enfin ce joyau, qui lui semblait devoir témoigner de son innocence, est au contraire un argument contre elle. Pourtant l'idée qu'elle a été visitée par un autre qu'Amphitryon lui paraît tellement surprenante qu'elle ne peut encore y croire. Comment une femme ne distinguerait-elle pas son mari ? Le cœur ne lui suffirait-il pas à défaut des sens ? Et puis, tous les serviteurs n'ont-ils pas vu et reconnu leur maître ? Oui, c'est Amphitryon qu'elle a vu. Et cependant, il lui a semblé plus beau, plus brillant que jamais. On eût dit

un Dieu ; elle aurait été tentée de lui demander « s'il ne descendait pas des étoiles. » Et puis, que signifiaient ces railleries ? Tandis qu'Alcmène s'abandonne à la douleur où cette incertitude la jette, et s'attriste de voir que la seule preuve qu'elle croyait pouvoir invoquer, le joyau, se retourne contre elle, Jupiter apparaît, encore sous la forme d'Amphitryon, et la scène v commence.

Cette scène est la principale de la pièce, étant donnée la manière dont Kleist a conçu la traduction très libre qu'il donnait de Molière. Elle appartient en entier à Kleist. Ce que le poète allemand a voulu nous y montrer, ce sont les sentiments, c'est la torture morale d'une honnête femme en présence d'une erreur involontaire. En réalité, Alcmène n'a pas péché, puisqu'elle a cru tenir son époux entre ses bras. Et cependant quelle triste situation que la sienne si, par une cause quelconque qu'elle ne s'explique pas, ce n'est pas à Amphitryon qu'elle a prodigué ses caresses et son amour ! La scène est magistralement conduite par Kleist qui se plaît, pour ainsi dire, par les paroles qu'il prête à Jupiter-Amphitryon, à remuer le poignard dans le cœur de la malheureuse : « O mon époux, dit Alcmène, était-ce toi ? n'était-ce pas toi ? Oh ! parle, c'était toi ! » Et comme le faux Amphitryon, sans répondre d'une façon précise, lui pardonne tout ce qu'elle a pu commettre puisqu'elle n'a cru embrasser que son mari, Alcmène, elle, se condamne : « Amphitryon, je le veux, tu dois me quitter,» s'écrie-t-elle, accablée par la bonté de son époux ; « je te jure qu'aussi longtemps que mon sein respirera, j'aimerai mieux l'approcher de ma tombe que de ta couche. » — « Je romps le serment, dit Jupiter, en vertu de la force qui m'appartient ; » et il déclare à Alcmène, qui se croit toujours en présence d'Amphitryon, qu'elle a reçu la visite de Jupiter, et qu'il est fier de l'honneur que le maître des Dieux lui a fait. Mais Alcmène persiste dans sa douleur. Elle ne croit pas à l'invention de son mari qui a seulement voulu la calmer : « Va, mon cher chéri, va, mon tout, cherche-toi une autre femme, et sois heureux. » Mais Jupiter-Amphitryon insiste sur ce qu'il y a d'étrange dans l'aventure, sur ce diadème sorti d'une boîte scellée. Quel autre aurait pu ainsi duper son cœur ? Et du reste n'a-t-il pas lieu d'être heureux quand il voit que le seul moyen, même pour un immortel, d'approcher de son épouse, est de lui voler

ses traits, à lui simple mortel ? Alcmène, quelque peu calmée par ces paroles bienveillantes, donne un baiser à son époux. Mais ses tourments ne sont pas finis. « Qui sait, dit le faux Amphitryon, si tu n'as pas excité la colère du dieu par la manière dont tu le vénères ? N'est-ce pas sous les traits d'Amphitryon que tu te le représentes ? Et cette mauvaise humeur du dieu, ne l'a-t-il pas manifestée récemment, par un éclair au milieu de la nuit ? » — « Sans doute, répond Alcmène, effrayée de voir son mari connaître ce détail, cette sorte d'Annonciation qu'elle croyait savoir seule, mais j'ai besoin de me représenter Jupiter sous des traits humains (1). » — « Dorénavant, déclare le faux époux, tu ne devras, en adorant Jupiter, songer qu'à celui qui t'est apparu cette nuit. » — « Oui, répond la fidèle épouse, mais ensuite j'oublierai Jupiter. » — « Mais s'il t'apparaissait dans tout son éclat ? » — « Non, répond Alcmène, si je pouvais reprendre ma vie hier, et, pour me défendre contre tous les dieux et héros, m'enfermer sous verrous dans ma chambre, j'y consentirais. » En présence de cette fidélité inébranlable, contre laquelle l'éclat de la divinité est impuissant, Jupiter éprouve un vrai découragement : « Comment ? Tu voudrais lui refuser ta poitrine, quand sa tête qui gouverne les mondes la cherche pour se reposer sur son duvet ? Ah ! Alcmène, l'Olympe lui aussi est désert sans amour. » On sent le cœur du dieu profondément attristé. Il n'obtiendra d'Alcmène que du respect ; elle garde son amour pour Amphitryon. Il tente un dernier effort : « Mais enfin, si j'étais Jupiter ? » — « Si tu étais ce dieu, répond Alcmène, et que je ne susse pas où se trouve Amphitryon, je te suivrais où tu voudrais aller. » — « Mais si Amphitryon se montrait à toi ? » — « Ah ! tu me tortures, je le tiens entre mes bras. » — « Cependant tu pourrais te tromper. » — « Si tu étais le dieu, et que tu me tinsses enlacée ici, et qu'en ce moment Amphitryon se montrât à moi, ah ! comme je serais triste ! Combien je souhaiterais que lui fût le dieu pour moi, et que tu restasses pour moi Amphitryon, comme tu l'es ! » — « O créature douce et adorable,

---

(1) Tout ce passage, ainsi que ce qui suit, n'est qu'un résumé de ce qui se trouve dans Kleist, fait, autant que possible, avec les expressions mêmes de l'auteur.

sois tranquille, tout se terminera par un triomphe pour toi, et le dieu se montrera avant que les étoiles montent dans le ciel. » Cette scène est, comme nous le disions plus haut, très habilement conduite. Elle contient différents moments dont chacun place Alcmène dans une situation différente ; mais, au milieu des transes et des tortures morales par lesquelles elle passe, nous voyons rayonner, chaste et pure, sa belle âme inaccessible à toute séduction, même divine, et pleine de l'époux qu'elle aime tendrement. C'est un drame intérieur, une analyse délicate et émouvante. Rien de comique dans tout cela ; car Jupiter lui-même est touchant ; il n'a pas pu obtenir pour lui une parole d'amour, et nous oublions sa dignité quand nous voyons la douleur humaine de ce dieu vaincu par un homme, grâce à l'honnêteté immaculée d'un cœur de femme.

A la fin de la scène v, Jupiter charge Sosie qui, de même que Charis, a assisté à la scène en témoin muet, d'aller inviter les chefs thébains à un festin, puis il disparaît ainsi qu'Alcmène ; et ici se place, dans le genre comique, une scène très heureuse (scène vi) que Kleist ne doit aussi qu'à lui-même. Dans Molière, il y a, à la fin de l'acte, une petite scène insignifiante, où Sosie tente de faire avec sa femme « quelque petit rapatriage ». Ce rapatriage n'a du reste pas lieu. Kleist, dans sa scène vi, a transformé en motif plaisant le motif tragique de la scène précédente. Alcmène n'aime que son mari, et ne veut pas même d'un dieu pour le remplacer. Mais il n'en est pas de même de Charis qui ne serait pas fâchée de s'allier si haut, ne fût-ce que pour quelque temps. Restée seule avec Sosie, elle se dit qu'elle a peut-être devant elle un dieu, Apollon par exemple, et elle cherche tout ensemble à se le concilier et à savoir la vérité. Mais Sosie, encore en colère des propos qu'elle a tenus, repousse ses avances avec rudesse et même grossièreté (1). Pour ce qui est de l'union d'un dieu et d'une mortelle, cela lui fait l'effet de l'accouplement d'un cheval et d'un âne. Quant à la menace de Charis de prendre un amant, il lui conseille de filer droit. Cependant l'âme de Charis est, sinon torturée comme celle d'Alcmène, du moins

(1) **Hörnerpaar, Hahnrei, Saupelz.**

agréablement agitée par la pensée qu'elle a peut-être un dieu devant elle. A la fin, pour tirer la chose au clair, elle se jette aux pieds de Sosie, dans la poussière ; car elle a reconnu, dans la flamme de ses regards, Apollon qui lance au loin les traits. Sosie, abasourdi, répond qu'il est le vieil âne Sosie, et Charis, désappointée, se promet de ne pas lui faire cuire la saucisse qu'il a réclamée. Cette scène est assurément très amusante, et il est à remarquer qu'elle est provoquée par la scène éminemment tragique qui la précède.

Au troisième acte, les changements introduits par Kleist, bien que plus considérables que ceux du premier acte, ne le sont pas autant que ceux du second. Dans la scène I, Kleist abrège avec raison les plaintes d'Amphitryon sur l'ennui qu'il éprouve, en un pareil moment, à rencontrer partout des fâcheux qui le félicitent de sa victoire. En revanche, Amphitryon insiste sur l'étrangeté de la méprise dont il a été victime : « Dorénavant il faudra marquer les maris au feu, leur suspendre des clochettes au cou, comme aux moutons ; » car, plus que dans Molière, il est forcé de croire, quand il y réfléchit, à l'innocence de son épouse : « Elle est juste aussi capable que sa tourterelle d'une tromperie coupable. » La scène qui suit, où Mercure, sous la forme de Sosie, empêche Amphitryon de rentrer chez lui, est à peu près la même dans les deux auteurs. Kleist s'est borné à exploiter habilement certains motifs. Il traduit assez exactement la scène III, où Amphitryon exprime son désespoir ; la scène IV, où les généraux amenés par Sosie empêchent Amphitryon de le punir de la faute dont Mercure s'est rendu coupable, et la scène V, où, les deux Amphitryon se trouvant en présence, les généraux s'opposent au combat d'Amphitryon contre lui-même. La scène VI de Molière, où Jupiter entre dans la maison avec les chefs, forme les deux scènes VI et VII de Kleist qui a fait une scène à part de l'indication *Sosie seul* de Molière. Dans la scène VIII (Mercure et Sosie, VII de Molière) Kleist développe Molière avec bonheur. Toute l'humour du modèle se retrouve dans l'imitation, avec quelques traits en plus. L'indication *Sosie seul* forme encore dans Kleist une nouvelle scène (scène IX). A la scène X (VIII de Molière), se trouve une modification importante. Dans Molière, Amphitryon arrive avec quelques officiers seulement. Dans Kleist, le peuple de Thèbes

est aussi là. Le bruit de l'aventure s'est répandu dans la ville, et, convoqués par des hérauts envoyés par Jupiter, les citoyens se sont réunis pour assister à la solution de l'énigme qui trouble toutes les têtes. Amphitryon s'adresse au peuple qu'il veut prendre à témoin de la fourberie dont il a été victime, et, comme la ressemblance du faux Amphitryon est frappante, il plie l'aigrette de son casque pour qu'on le distingue de son rival quand il se montrera (1). La fin de la scène est traduite de Molière. Nous avons la tirade du matamore Argatiphontidas, le *des-Sosie* et le *des-Amphitryonne* prononcés par Sosie qui se réconcilie avec son maître. Les divergences grandissent dans la scène XI de Kleist, la dernière de sa pièce, qui correspond aux scènes IX, X et XI de Molière. Dans Molière, Alcmène ne paraît pas. Etant donnée la manière dont il a conçu sa pièce, c'était la placer dans une situation fausse qu'il a voulu lui épargner. Dans Kleist au contraire, Alcmène apparaît en même temps que Jupiter. C'est le dieu qui l'amène « afin que tous apprennent qu'aucun autre qu'Amphitryon, son époux, ne s'est approché de son âme. » A la vue des deux Amphitryon, le peuple, les colonels nouvellement amenés demeurent indécis. L'un de ces derniers trouve une solution : « Celui-là, dit-il, est le véritable Amphitryon, qui est reconnu par sa femme. » Or, comme Jupiter sort avec Alcmène de la maison, il semble que Jupiter soit l'époux. Mais Amphitryon proteste, et, en des termes touchants, supplie, conjure Alcmène de le reconnaître : « Tu ne connaîtrais pas ce sein, dont ton oreille aux aguets t'a dit si souvent combien de battements d'amour il te donnait ? Tu ne reconnaîtrais pas ces accents que si souvent, avant qu'ils eussent résonné, tes regards m'avaient déjà ravis des lèvres ? » C'est pour la malheureuse femme un supplice nouveau : « Si je pouvais, dit-elle, m'abîmer dans la nuit éternelle ! » Enfin, après bien des hésitations, elle déclare que Jupiter est Amphitryon et accable de reproches son époux, qu'elle traite d'infâme suborneur : « Va, ta ruse outrageante t'a réussi, et la paix de mon âme est brisée. » Elle supplie Jupiter, qu'elle prend pour son mari, d'abréger pour elle la plus amère des heures de sa vie. Mais Jupiter n'est

(1) C'est Plaute qui a fourni cette idée à Kleist (v. le prologue de Plaute).

point satisfait : « Crois-tu maintenant, dit-il à l'époux, que je sois Amphitryon ? » — « Vas-tu chercher à nous prouver, dit un général à l'infortuné, que la princesse nous a trompés ? » Et Amphitryon reconnaît que l'imposteur est Amphitryon aux yeux d'Alcmène. « C'est bien, dit Jupiter, tu es Amphitryon. » — « Et toi, qui es-tu, esprit terrible ? » — « Je suis Amphitryon, répond Jupiter, Argatiphontidas et Photidas, et la Cadmée et la Grèce, la lumière, l'air, l'eau qui court, ce qui était, ce qui est, ce qui sera. » Comme tous sont étonnés de cette déclaration, et ne peuvent encore comprendre ce que signifie ce panthéisme, Jupiter se révèle enfin. Un éclair luit. Le tonnerre gronde. Un aigle descend des cieux. Le dieu apparaît dans tout l'éclat de sa majesté. Alcmène s'évanouit et tombe dans les bras d'Amphitryon. Tous se prosternent, sauf Amphitryon. Jupiter explique l'énigme, et comme Amphitryon ne se déclare pas satisfait, il lui annonce qu'il lui naîtra un fils, Hercule, qui remplira le monde du bruit de ses exploits, et que sa femme lui restera pourvu qu'il ne la tourmente pas. Puis il se perd dans les nuages, et l'on aperçoit les dieux assemblés dans l'Olympe. « Amphitryon ! » s'écrie Alcmène. Mercure déclare que, las de porter la figure de Sosie, il va se débarbouiller dans l'Olympe avec de l'ambroisie, et, tandis que les généraux s'inclinent devant le triomphe obtenu par Alcmène, Amphitryon appelle son épouse et celle-ci lui répond par un « Hélas ! » C'est sur ce mot que finit la pièce.

Cette comparaison de la pièce de Molière et de celle de Kleist nous permet de bien distinguer dans cette dernière les deux éléments qui la constituent, l'un que Kleist doit à son modèle, et l'autre qu'il ne doit qu'à lui-même. A Molière, Kleist doit l'idée première de sa pièce, sa marche générale, et les motifs comiques qu'elle renferme. A lui-même, il doit la partie touchante et sérieuse, le développement donné au caractère et au rôle d'Alcmène, la couleur mystique du tout. Étudions d'abord le premier de ces éléments.

Sur ce point, les avis sont différents. Tieck disait : « Dans les scènes comiques, l'auteur allemand est infiniment au-dessous de l'auteur français (1). » Julian Schmidt, qui reconnaît que pour les sophismes

(1) Cité par Zolling, II, p. 168 ; dans Tieck, *Hint. Schriften*, *XLIII*.

concernant l'amant et l'époux le Français est « infiniment supérieur (1) », déclare d'autre part (2) que les scènes où paraît Sosie ont gagné dans l'auteur allemand. M. Wilbrandt est du même avis (3). Nous croyons que la vérité réside entre ces deux opinions opposées. Dans la partie comique de la pièce, Kleist a fait quelques coupures et un plus grand nombre d'additions. On ne saurait lui savoir trop mauvais gré des premières; car il supprime d'ordinaire les réflexions générales (par exemple l'ennui qu'il y a à servir chez les grands I, I, et les attaques contre les médecins II, III), qui ralentissent l'action. On ne doit pas exagérer le mérite des secondes, parce que Kleist ne fait qu'exploiter, habilement il est vrai, des motifs qui sont tous en germe chez Molière. Toutefois nous devons reconnaître que Kleist ne doit qu'à lui-même une scène des plus heureuses, la dernière du deuxième acte, où Charis, en présence de son mari, croit se trouver en face du puissant dieu Apollon. Cette scène très comique est d'autant plus remarquable qu'elle procède justement de la partie sérieuse de l'œuvre de l'auteur allemand. Les plaisanteries de Kleist valent en général celles de Molière. Même entrain, même verve, même franchise d'expressions. On pourrait même trouver que Kleist a visé un peu trop à la couleur et chargé quelquefois les traits. Dans Molière, Sosie et Mercure, malgré leur franc parler, ont une certaine tenue, une dignité relative. Il est vrai que Sosie, dans Molière, adresse à Mercure (III, VII) un mot grossier que celui-ci répète. Kleist semble s'être trop souvent souvenu de cet écart. En somme, la partie comique n'a pas perdu, et ce n'est déjà pas un mince mérite. Kleist, dans les scènes où il suit Molière, l'a traduit en homme qui le comprend et qui le goûte. La partie plaisante du sujet ne l'a point laissé indifférent, et après même qu'il a eu conçu la comédie avec des modifications importantes, il y est revenu avec plaisir, en tirant une scène de son propre fonds.

---

(1) Nous avons montré que la prétendue infériorité de Kleist sur ce point doit être attribuée à la manière dont il a conçu sa pièce.

(2) III, p. 387.

(3) Page 235.

Cette réflexion nous amène à nous demander pourquoi Kleist a modifié si profondément Molière. L'idée même qu'il a eue de traduire sa pièce, le soin qu'il a pris de bien traduire la partie comique nous montrent que la pièce lui a plu, et lui a plu d'abord précisément par ce qu'elle contenait de plaisant. Comment en est-il venu à y introduire des éléments sérieux qui en altèrent beaucoup le caractère ? C'est que Kleist était un esprit éminemment logique, déduisant les conséquences. Molière, lisant Plaute, a trouvé l'aventure drôle, et l'a traitée comme telle. Amphitryon est trompé par un dieu, c'est-à-dire par un être qui dispose, pour exécuter sa ruse, de moyens irrésistibles. Amphitryon aura de la peine à connaître celui qui a apporté le déshonneur dans sa maison. A vrai dire, il ne trouvera le coupable que lorsque celui-ci voudra bien se révéler. De là une série de malentendus, de méprises plaisantes, une comédie des erreurs, une répétition des *Ménechmes* de laquelle on peut tirer les plus heureux effets. Ce sont les erreurs dont Amphitryon est dupe qui constituent la partie essentielle de l'œuvre. Mais la femme qui a été la première victime de la tromperie, puisqu'elle est foncièrement fidèle à son mari, que devient-elle ? C'est ce dont Molière ne se soucie pas ou ne veut pas s'occuper. Alcmène est une honnête femme. Mise à la fois en présence de son mari et de celui qui en a usurpé les droits, elle sera dans une situation fausse. Il évite de la montrer dans cette situation. Alcmène ne paraît pas dans le troisième acte, même à la fin, après que Jupiter a dévoilé sa divinité. Mais cette Alcmène dont Molière se débarrasse si aisément, Kleist songe à elle. Amphitryon sans doute est intéressant. Sa situation mi-douloureuse et mi-comique ne le laisse pas indifférent. Mais la situation d'Alcmène, quand elle saura la vérité, et dès le moment même où elle en soupçonnera quelque chose, n'est-elle pas encore bien plus digne de sympathie ? Amphitryon est déshonoré, si l'on veut; mais Alcmène a été souillée, puisqu'elle a eu des rapports avec un autre que son mari. Son sort ne mérite-t-il pas d'éveiller notre pitié, et la peinture de ses douleurs, de ses tortures morales, ne mérite-t-elle pas d'être mise sur la scène, puisqu'après tout elle les éprouvera tôt ou tard ? Une pièce n'est véritablement finie que lorsque le sort de tous les principaux personnages est fixé. Or Molière laisse Alcmène au moment où elle croit

s'être réconciliée avec son mari. Mais ce n'est là qu'une solution momentanée. Kleist a été amené par la logique et par la logique théâtrale à chercher la solution définitive.

De là l'importance d'Alcmène dans la pièce de Kleist. Ce personnage esquissé, puis laissé de côté par Molière, et auquel il restituait sa place, il l'a traité *con amore*, comme un être qui lui appartenait. Nous disons « comme » ; car il serait malaisé de déterminer jusqu'à quel point Kleist considérait Alcmène comme une création qui lui fût propre, et nous croyons qu'il aurait eu tort de s'en attribuer tout l'honneur. M. Brahm déclare (1) qu'Alcmène « est en entier la propriété de Kleist, qu'elle ne doit rien à Molière, et est foncièrement allemande. » C'est là, selon nous, une exagération. Le trait principal du caractère d'Alcmène, c'est la droiture des sentiments, l'honnêteté profonde, la fidélité inébranlable. Or Alcmène est déjà telle dans Molière. Lorsque Jupiter, au premier acte, essaie d'établir entre l'époux et l'amant une distinction subtile, Alcmène répond simplement qu'elle ne sépare point l'un de l'autre, et que son époux lui est cher précisément parce qu'il porte ce titre :

« C'est de ce nom pourtant que l'ardeur qui me brûle
Tient le droit de paraître au jour (2). »

Un autre trait du caractère d'Alcmène, c'est la tendresse de cette affection légitime. Au plaisir qu'elle éprouve à voir son époux couvert de lauriers, elle préfèrerait la joie secrète de le savoir en sûreté près d'elle :

« Et de quelque laurier qu'on couronne un vainqueur,
Quelque part que l'on ait à cet honneur suprême,
Vaut-il ce qu'il en coûte aux tendresses d'un cœur
Qui peut, à tout moment, trembler pour ce qu'il aime ? (3) »

---

(1) Page 140.
(2) Acte I, sc. III.
(3) I, III. Alcmène s'adresse à Jupiter.

Il est vrai que cet amour s'exprime d'une façon discrète, avec une sorte de pudeur. Mais comment en soupçonner la sincérité et la profondeur ?

« Tendrement je vous embrassai...
Tous ces transports, toute cette tendresse,
Comme vous croyez bien, ne me déplaisaient pas ;
Et, s'il faut que je le confesse,
Mon cœur, Amphitryon, y trouvait mille appas (1). »

Et plus loin quelle douceur dans le pardon :

« Dire qu'on ne saurait haïr
N'est-ce pas dire qu'on pardonne ? (2) »

Droiture et tendresse, raison et cœur, voilà ce qui constitue, déjà dans Molière, cette épouse dont même un dieu ne peut se faire aimer qu'en prenant la forme de son mari. Il est vrai que Kleist a parachevé le portrait, qu'il a peint Alcmène dans le gynécée, occupée à filer au moment où son faux époux la baise sur la nuque ; que, croyant malade, au second acte, le véritable Amphitryon, elle l'invite doucement à se reposer un peu ; qu'elle a même dans Kleist une teinte romanesque, et préfèrerait, au cadeau royal qu'elle a reçu de son époux victorieux, un simple bouquet de violettes cueilli près d'une modeste chaumière (I, IV). L'épouse aimante et fidèle de Molière est de plus, chez Kleist, une femme d'intérieur un peu rêveuse. Mais, nous le répétons, les traits essentiels du caractère se trouvent déjà dans l'auteur français.

Ce qui appartient en propre à Kleist, c'est l'importance donnée au rôle d'Alcmène ; c'est le soin avec lequel il dépeint la situation douloureuse où elle se trouve. Que pensera, que sentira cette chaste épouse, quand elle soupçonnera, quand elle reconnaîtra la supercherie dont elle a été la victime ? Voilà ce que Kleist ne doit qu'à lui-

(1) Acte II, sc. II. Alcmène s'adresse ici au véritable Amphitryon.

(2) II, VI. Alcmène s'adresse à Jupiter.

même. Quel déchirement dans cette belle âme, aussi sûre de son mari qu'Amphitryon est sûr d'elle, malgré un accès de colère passager, quand, par les reproches de son mari, elle arrivera à douter d'elle-même qu'elle croyait si pure ! Quel découragement, quand elle apprendra, par la bouche de Jupiter, qu'elle a été visitée par un autre que son époux ! Où cachera-t-elle sa honte ? Elle est accablée par la douceur, par la générosité qu'elle trouve dans son faux mari. Et, quand elle apprendra qu'un dieu a honoré sa couche, l'orgueil qu'une autre pourrait éprouver n'ôtera rien à l'amertume de ses regrets. Elle voudrait pouvoir retrancher cette nuit de son existence. Son dieu, à elle, n'est-ce pas son époux ? Et brisée, torturée, mise au supplice par Jupiter, nous la verrons résister à tous les efforts que celui-ci fêra pour entamer la loyauté de ce cœur qui, lui, est resté pur. Même à la fin, quand Jupiter se sera révélé, elle ne sera point éblouie par la distinction dont elle a été l'objet, et son dernier mot sera un mot de douleur.

Grâce à la peinture de cette situation d'Alcmène, qui, elle, est une véritable création, dont Kleist peut revendiquer tout l'honneur, sa pièce a un caractère émouvant que n'a pas celle de Molière. Ce caractère émouvant n'est du reste pas limité à Alcmène. Dans Molière, Amphitryon nous fait plus rire qu'il ne nous touche ; Jupiter ne nous touche pas du tout. Dans Kleist au contraire, la situation d'Amphitryon nous attriste. Il n'est pas jusqu'à Jupiter qui n'éveille notre sympathie, quand nous le voyons mendier en vain une parole d'amour qui soit adressée bien à lui, et non à celui dont il a usurpé la place.

Il est un autre caractère de la pièce de Kleist que nous ne devons pas passer sous silence : le caractère mystique (1). Pendant que Kleist était prisonnier au fort de Joux, Adam Müller édita l'*Amphitryon* avec une préface enthousiaste où il célébrait cette comédie comme prêchant les plus saints mystères. Tieck et M. Wilbrandt (2)

---

(1) M. Erich Schmidt dit que Kleist « a aspergé d'eau bénite la vieille et effrontée farce à méprises. » (*Ein erweiteter Vortrag*, p. 136).

(2) Page 232.

reconnaissent également le caractère mystique de cette comédie. Il est en effet difficile de ne pas être frappé de la ressemblance qui existe entre le fait raconté par Kleist et la manière dont la Sainte Vierge, immaculée, a conçu Jésus-Christ. Il y a dans la pièce de Kleist une sorte d'Annonciation (1). Avant de visiter Alcmème, Jupiter s'est révélé à elle en pleine nuit par un éclair. Alcmène concevra Hercule de Jupiter. Mais son cœur sera resté sans tache. Il est certain que Kleist a songé à la chose, et c'est ainsi que nous nous expliquons, à la fin, la présence du peuple. Dans Molière, Sosie conseille, en terminant, de ne pas révéler l'événement, qui n'est connu que de quelques généraux. Dans Kleist, il faut que la descente d'un dieu sur la terre, l'honneur qu'il a fait à une mortelle soient révélés à tous avec la solennité que le fait comporte. L'erreur d'Adam Müller consistait à croire que cette interprétation chrétienne d'un sujet païen avait été le but dernier de Kleist. Nous croyons simplement que l'auteur allemand n'a pu se dérober à un souvenir qui s'imposait. Du reste, la manière dont Kleist a conçu son Jupiter, qui est la nature entière, et par conséquent chacune de ses manifestations et chacun des êtres qui la peuplent (II, v et III, dernière scène), donne au mystère une couleur plutôt panthéistique que chrétienne. Julian Schmidt y voit un écho de la philosophie de Schelling, très en vogue, comme on sait, chez les romantiques.

Il n'en reste pas moins que la comédie de Kleist a un caractère tout ensemble tragique et solennel, c'est-à-dire n'est pas véritablement une comédie. La pièce de Molière est à la fois comique et frivole. Kleist a bien fait disparaître la frivolité du sujet, et c'est à ce dessein que nous devons attribuer la suppression du prologue, où Mercure et La Nuit échangent des propos assez lestes ; mais il a conservé la plus grande partie des situations comiques et tous les personnages, Mercure, Sosie, Charis, Argatiphontidas, qui sont purement comiques. Aussi l'impression qu'éprouve le spectateur n'est-elle pas une ; il va et vient du rire à l'attendrissement. Ce défaut est surtout sensible à la fin, où l'exclamation douloureuse

(1) II, v.

d'Alcmène suit sans transition les plaisanteries de Mercure et de Sosie. Ce mélange de deux éléments contraires a été critiqué par tous ceux qui ont parlé de la pièce, depuis Gœthe et Tieck (1) jusqu'à MM. Wilbrandt (2) et Brahm (3). Si intéressante que soit la manière dont sont traités les deux éléments principaux qui constituent cette œuvre, l'unité de ton n'existe pas. L'harmonie est constamment rompue.

Naturellement, le style présente, lui aussi, ce double caractère. Les personnages comiques parlent sur le ton familier, populaire et parfois grossier de ceux de *La Cruche cassée*. En revanche, Amphitryon et Alcmène ont des accents tragiques, et Jupiter s'exprime avec une noblesse qui trahit le maître des dieux.

Au point de vue de la langue, il y a une observation à faire. La langue de Kleist contient, d'une façon générale, de nombreux gallicismes, et il n'est pas étonnant que, dans la traduction d'une œuvre française, il y en ait autant, sinon plus qu'ailleurs. M. Richard Weissenfels s'est livré à une étude approfondie (4) des éléments français que contient la langue de Kleist. Il signale comme gallicismes l'emploi fréquent du verbe réfléchi (*Amph.*, v. 1127 : Wenn sich die rasende Behauptung wagt); un emploi particulier du verbe *être* avec le datif (*Amph.*, v. 2200 : Dass mir so viele Kraft noch wäre), le génitif (*Penth.*, v. 1379 : Dies Werk ist der Giganten), avec la préposition *von* (*Amph.*, v. 687 : Man muss von meiner Sanftmuth sein) ; l'emploi du double accusatif (*Amph.*, v. 2208 : So vill ich ihn Amphitryon begrüssen) ; celui du participe absolu (*Pr. de Homb.*, v. 11 : Die Chefs nun gemessen instruiert, Wirft er sich....) ; une place insolite donnée aux mots et aux phrases, et un certain nombre de particularités qui ne s'expliquent guère que par une influence de la langue française. M. Weissenfels arrive à cette conclusion que cette action

(1) Cités par Jul. Schmidt, Introd., p. 69 et 70.

(2) Page 234.

(3) Page 147.

(4) *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen*, Braunschweig, LXXX. Band, Hefte 3 et 4.

de la langue française sur celle de Kleist a été inconsciente, et par suite plus profonde que chez les autres auteurs allemands de la même époque. Il ajoute que cette influence a développé certaines tendances naturelles du style de Kleist, savoir : la recherche d'une concision énergique, de la vivacité et de la force dans l'expression, l'arbitraire dans la place donnée aux mots et aux phrases. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y a un grand nombre de gallicismes dans les œuvres de Kleist, et que ces gallicismes sont dus à la connaissance approfondie que Kleist possédait de notre littérature et de notre langue. Il n'est pas douteux d'autre part que la traduction d'*Amphitryon* l'ait fait pénétrer plus avant dans le génie de la langue française ; car, dans la partie traduite, il rend exactement l'esprit du texte de Molière. Quoi d'étonnant qu'après un commerce forcément assez long avec notre grand comique, il ait gardé dans sa mémoire certaines expressions et tournures, et les ait employées ensuite dans ses autres œuvres quand elles lui paraissaient plus favorables à l'expression poétique de sa pensée ? La traduction d'*Amphitryon* ne nous offre pas seulement de nombreux exemples de tournures françaises ; elle nous explique encore en grande partie pourquoi ces tournures sont répandues en si grand nombre dans la plupart des œuvres de Kleist.

Pour ce qui est du rythme, on sait que Kleist ne s'en tient pas toujours au vers iambique de cinq pieds, et qu'il augmente ou diminue, suivant les besoins, le nombre de ses iambes. Dans *Amphitryon*, Molière lui donnait l'exemple des vers libres, et Kleist a profité de la liberté que son modèle avait prise. N'est-il pas permis de penser que la traduction d'*Amphitryon*, qui exerça une influence sur la langue de Kleist, contribua en outre à fortifier la tendance du poète à user de plus de liberté dans le rythme ?

# CHAPITRE IX

## *LES PREMIÈRES NOUVELLES*

Kleist ne possédait pas seulement de puissantes qualités dramatiques. Il a aussi montré dans ses *Nouvelles* un talent remarquable de narrateur.

Sous l'influence de la littérature française, plus encore de la littérature anglaise, qui produisit au XVIIIe siècle des romanciers de premier ordre, Swift, Sterne, Richardson, Fielding, le roman se développa extraordinairement en Allemagne à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, prit toutes les formes et traita tous les sujets. Wieland se signala dans le roman historique et philosophique ; Gœthe s'éleva du roman sentimental (*Werther*) au roman philosophique (*Wilhelm Meister*). *Wilhelm Meister* ne produisit pas moins d'imitations que *Werther*. C'est à *Wilhelm Meister* que se rattachent *Les Voyages de Franz Sternbald*, de Tieck, *Lucinde*, de Fréd. Schlegel, et *Henri d'Oflerdingen*, de Novalis. L'*Aufklærung* avait pendant longtemps fait prospérer les romans utiles, destinés à instruire l'humanité. Auguste Lafontaine avait ému ses contemporains par ses romans de famille. Enfin le genre humouristique, cultivé avec succès par Hippel, avait trouvé dans Jean-Paul un représentant de premier ordre. Presque tous les domaines avaient déjà été exploités par le roman lorsque Kleist arriva à la vie littéraire.

Au contraire, la nouvelle était en retard, et Kleist fut un de ceux

qui contribuèrent à mettre en honneur cette sœur cadette du roman. Un élève de Wieland, Meissner, avait mis le genre à la mode par ses *Esquisses*, commencées en 1778. Puis était venu Musæus qui, après avoir traité de vieilles légendes populaires, s'était mis en 1787 à remanier dans les *Plumes d'Autruche* des nouvelles d'origine française. C'est dans ce recueil que Tieck, avec sa merveilleuse facilité, transforma quelques années plus tard en nouvelles plusieurs contes du Moyen-Age (1). C'est après ces premières nouvelles de Tieck que se placent celles de Kleist. Car le plein épanouissement de la nouvelle n'eut guère lieu qu'après sa mort. *Ondine*, de Fouqué, parut en 1811; la même année vit publier un recueil de nouvelles d'Arnim. Les *Contes* de Grimm sont de 1812. *Pierre Schlemihl*, de Chamisso, parut en 1814. C'est de cette année que datent les premiers *Contes fantastiques* d'Hoffmann, et les meilleures productions de Brentano sont postérieures à cette époque.

La nouvelle doit son nom à ce que, contrairement au roman, qui à l'origine prenait ses sujets dans le passé, elle empruntait les siens au présent. Mais cette distinction disparut de bonne heure. En fait, il y a surtout entre le roman et la nouvelle une différence de longueur, et cette différence en entraîne d'autres plus importantes. Tandis que le roman, sorte d'épopée en prose, se complaît dans le vaste récit d'une longue action, et que l'écrivain y peut analyser par le menu les sentiments des personnages, leur naissance et leur développement, pour nous mener pas à pas aux effets qu'ils produisent; la nouvelle, plus courte, ne doit montrer de ces sentiments que ce qui est nécessaire pour qu'on en comprenne les effets, les prendre au moment où la crise va avoir lieu. Le roman est surtout la peinture de différents états d'âme, la nouvelle est avant tout le récit d'une action; par là elle se rapproche du drame. Il est donc naturel: d'abord, que Kleist, doué des facultés dramatiques que nous connaissons, ait préféré la nouvelle au roman quand il songea à conter; et ensuite que, précisément parce qu'il possédait ces qualités, il ait laissé dans la nouvelle des productions dont plusieurs sont des modèles.

---

(1) Plus tard, à partir de 1821, il emprunta d'ordinaire ses sujets à la vie moderne.

Les nouvelles de Kleist furent, comme nous le verrons, écrites à des époques différentes. Elles furent réunies par l'auteur lui-même en deux volumes qui parurent à Berlin, à la *Realschulbuchhandlung*, le premier en 1810, le second en 1811. Le premier volume contenait : *La Marquise d'O...*, *Michel Kohlhaas* et *Le Tremblement de terre du Chili* ; le second comprenait : *Les Fiançailles de Saint Domingue*, *La Mendiante de Locarno*, *Sainte Cécile*, *l'Enfant trouvé* et *Le Duel*. Ce n'est pas exactement cet ordre que nous allons suivre en les étudiant ; car nous nous proposons d'observer l'ordre chronologique de composition, qui est en même temps l'ordre de perfection décroissante. Nous étudierons donc d'abord *La Marquise d'O...*, *Le Tremblement de terre du Chili* et *Les Fiançailles de Saint-Domingue* ; puis *Michel Kohlhaas*, que Kleist gâta en partie par des remaniements ; et enfin les autres nouvelles, écrites les dernières et qui sont incontestablement les moins bonnes.

*La Marquise d'O...* est la première en date et l'une des meilleures nouvelles de Kleist. Elle fut commencée et achevée à Kœnigsberg (1805-1806). Elle parut pour la première fois en février 1808, dans le *Phœbus*. Deux ans plus tard, elle fut publiée à Berlin dans le premier volume des *Récits*.

Voici le fait narré par Kleist. Nous sommes en 1799 (1), au moment ou Souvarof, entré en Italie, s'annonçait comme destiné à la délivrer des athées. Le lieu de l'action semble être la Lombardie et la Vénétie (2). La marquise d'O... est une veuve dont le père commande une place de guerre près de M***. Cette place est emportée d'assaut par les Russes. Tandis que la soldatesque se prépare à faire subir les derniers outrages à la marquise, un lieutenant-colonel russe, le comte F..., l'arrache de leurs mains, l'emporte dans une aile du château qui n'était pas encore la proie des flammes, et là, profitant d'un évanouissement, la viole. Mais

---

(1) Cette époque n'est pas donnée par Kleist. Mais on ne peut en adopter d'autre.

(2) Kleist dit simplement la Haute-Italie. Mais M*** semble désigner Milan et V*** Venise. Regrettons que Kleist ait cru devoir, afin de donner à son récit l'apparence de la vérité, se contenter d'initiales pour les noms de personnes ou de villes.

la marquise, qui n'a pas eu conscience de cet acte criminel de faiblesse, le regarde comme un ange qui est descendu du ciel pour la sauver. Elle regrette de ne pouvoir lui exprimer sa reconnaissance, car les Russes partent aussitôt de la ville sans qu'elle ait pu le revoir, et bientôt même on apprend qu'il est mort dans un combat. Cependant la marquise ressent des malaises, et déclare à sa mère que si une femme lui disait qu'elle éprouve les sensations qu'elle-même ressent, elle la croirait enceinte. Sur ces entrefaites, le comte reparaît, et, après avoir affirmé qu'il est bien vivant, demande la main de la marquise et la prie de lui donner une réponse sur le champ. Comme la famille, justement étonnée de cette précipitation, lui dit qu'il faut au moins donner à la marquise le temps de le connaître, il déclare qu'il renonce à accomplir une mission dont on l'a chargé pour Naples, et qu'il restera jusqu'à ce qu'elle se soit décidée. Cet acte pouvant le faire casser, la marquise, sans répondre oui, s'engage à ne pas en épouser un autre avant son retour, et le comte part. Cependant les douleurs de la marquise se renouvellent. Un médecin, puis une sage-femme déclarent qu'elle est effectivement enceinte. Comme cependant la marquise soutient qu'elle n'a eu de rapport avec aucun homme, toute la famille, père, mère, frère, outrés d'une impudence qui aggrave la faute, la chassent violemment, et elle se retire avec ses enfants dans ses terres près de V***. Là, elle prend la résolution de vivre dans la retraite ; mais ne voulant pas que l'enfant qu'elle porte demeure sans père, elle fait annoncer par les journaux qu'elle est devenue enceinte à son insu, qu'elle prie le père de l'enfant qui doit naître de se déclarer, et qu'elle est décidée à l'épouser pour des raisons de famille. Cependant le comte, revenu près de la famille, apprend du frère ce qui s'est passé. Il se rend dans les terres de la marquise et pénètre secrètement auprès d'elle ; mais elle échappe de ses mains, et il ne peut lui donner l'explication qu'il désirait. Il retourne à M***. Là, on lui montre l'annonce parue dans les journaux. Le lendemain, une feuille d'annonces donne l'avis que si la marquise veut se trouver, le 3, chez son père, celui qu'elle cherche viendra se jeter à ses pieds. La mère de la marquise, ébranlée dans sa haine contre sa fille, va la trouver, et, par une ruse, se convainc que la marquise est parfaite-

ment innocente et qu'elle a dit la vérité. Elle la ramène à M***, où son père, qui surtout s'était montré dur et l'avait menacée d'un pistolet, lui demande son pardon. Le jour venu, à l'heure dite, on voit se présenter l'officier russe. On croit d'abord qu'il vient dans un autre but. Mais quand on a la preuve, par son attitude, qu'il est le vrai coupable, le coupable repentant, la marquise déclare que c'est le diable en personne et qu'elle ne peut l'épouser.. Cependant le père décide sa fille à tenir sa promesse ; mais elle pose une condition : son mari renoncera à ses droits d'époux. Le mariage est célébré ; mais, aussitôt après la cérémonie, les deux époux se séparent ; le comte loue un appartement ; sa femme demeure chez son père. Cependant la conduite irréprochable de l'officier russe dispose peu à peu les esprits en sa faveur. On l'invite au baptême de l'enfant auquel il fait une donation de 20.000 roubles. En même temps, il remet un testament en faveur de sa femme. Peu à peu, le rapprochement s'opère, et enfin, après une année de purgatoire, ce rapprochement est scellé par un nouveau oui de la comtesse, puis par la naissance de plusieurs petits Russes, conçus d'une façon moins mystérieuse que le premier.

Quelle est la source de ce récit ? Bülow dit (1) que le sujet de *La Marquise d'O...* doit être cherché dans une nouvelle de madame de Gomez. M. Wilbrandt (2), après Köpke, combat le dire de Bülow en s'appuyant sur une indication donnée par le *Phœbus* dans son numéro de février, suivant laquelle l'histoire aurait été écrite « d'après un événement réel dont le théâtre aurait été transporté du nord au sud ». M. Wilbrandt en conclut que cet événement s'est probablement produit dans le voisinage de Kleist, et il croit reconnaître des portraits dans les différents personnages. M. Brahm (3) assigne au récit de Kleist une autre origine française que celle que donne Bülow, quelques lignes de Montaigne, qui, dans le chapitre de l'ivrognerie, raconte que près de Bordeaux, vers Castres,

---

(1) Page 44. C'est l'opinion adoptée par Julian Schmidt, I, p. LVI.

(2) Page 226.

(3) Page 152.

une veuve de chaste réputation, se trouvant enceinte sans savoir comment, fit déclarer au prône qu'elle pardonnerait au père de l'enfant qu'elle portait, et l'épouserait; qu'un jeune valet déclara l'avoir trouvée en état d'ivresse endormie si profondément et si indécemment « qu'il s'en estoit peu servir sans l'éveiller. » Cette anecdote se rapproche tellement du récit de Kleist (1) que nous croyons aussi que Kleist en a eu connaissance.

A vrai dire, la difficulté consiste aujourd'hui à choisir entre les sources nombreuses que l'on donne de la nouvelle. M. Franz Muncker (dans l'*Allgemeine Zeitung*, 1884, 3 juin) a indiqué comme l'origine du récit de Kleist un récit de Caroline de Ludecus (Amalia Berg), publié en 1805, qui présente en effet des analogies frappantes (2). La principale est que l'héroïne, comme la marquise d'O..., est violée par un soldat (français) à la suite de la prise d'une petite ville. Mais il y a avec le récit de Kleist une différence essentielle. La victime est outragée dans l'obscurité, mais ne perd connaissance qu'après l'attentat. Si donc elle ignore par le fait de qui elle est enceinte, elle n'ignore pas pourquoi. Or c'est la conception inconsciente qui constitue le principal intérêt de la nouvelle de Kleist. Cette particularité, qui se trouve dans Montaigne, se retrouve également dans madame de Gomez (3). M. Richard Maria ~~Wagner~~, Werner qui a écrit une étude sur les sources de la marquise d'O... (4), donne une longue analyse de madame de Gomez. Son récit concorde avec celui de Kleist en ce que l'héroïne (qui est une jeune fille comme dans le récit d'Amalia Berg, et non une veuve comme dans Montaigne et Kleist) est outragée à son insu, tandis que, plongée dans un état léthargique, et veillée en qualité de morte, elle est gardée par le coupable. Il y a une autre ressemblance avec Kleist. C'est que, quand la grossesse se déclare, la mère n'ajoute pas foi aux protestations de

(1) La veuve de Montaigne sentant « les premiers ombrages de grossesse » dit, comme celle de Kleist, qu'elle se croirait enceinte si elle avait un mari.

(2) En voir l'analyse dans Zolling (IV, v-vii).

(3) Madame de Gomez, fille du comédien Paul Poisson, vécut de 1684 à 1770. Ses œuvres remplissent environ cinquante volumes.

(4) *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, Weimar, 1890, 3ter Band, 3tes Heft.

sa fille, croit à sa culpabilité et la traite durement. La nouvelle se passe à Angers, ce qui concorderait avec l'indication du *Phœbus*, que l'histoire a été transportée du nord au sud.

Pour nous résumer, nous croyons que la source indiquée par Bülow est la source principale. L'indication «d'après un événement réel» ne signifie rien. C'est un procédé littéraire connu depuis longtemps des conteurs. Mais Amalia Berg et Montaigne ont également fourni des motifs à notre auteur. A madame de Gomez Kleist doit l'idée de la conception inconsciente, et aussi de la situation fausse dans laquelle cet événement met la victime vis-à-vis de sa famille. A Amalia Berg il doit l'idée d'avoir fait commettre l'attentat pendant la prise d'une ville. Enfin l'état de veuvage de la marquise d'O..., qui lui permet de mieux apprécier sa situation, et l'annonce faite par voie de journaux sont évidemment empruntés à Montaigne. Quant aux autres sources indiquées, Pitaval, une histoire qui se passa à Heidelberg en 1806, un récit badin de Zschokke, elles sont moins probables. Du reste les deux dernières s'écartent assez du récit de Kleist. Pour ce qui est de l'idée de la réparation offerte par le coupable et acceptée, elle est commune à madame de Gomez, Amalia Berg, Montaigne et Pitaval. Enfin, le motif de l'expiation imposée par Kleist à l'officier russe se retrouve dans le récit de Zschokke, en sorte qu'il n'est pas impossible que les deux amis se soient entretenus sur quelque événement analogue, et se soient communiqués leurs vues comme au sujet de *La Cruche cassée*. Mais tout cela est douteux.

On a reproché à la nouvelle de Kleist de prêcher la réhabilitation du coupable. En effet le comte russe, coupable d'un viol, est, à la fin, agréé par la famille de sa victime, et aimé par sa victime elle-même. Mais nous avouons ne pas voir pourquoi la littérature se montrerait plus sévère que la religion. Un coupable qui se repent et fait pénitence n'a-t-il pas droit au pardon du monde, puisqu'il a droit à celui de Dieu ? Or, c'est précisément le cas du comte. Il subit une suite d'épreuves qui lui font chèrement expier son crime. D'abord il voit fusiller cinq soldats qu'il sait être moins coupables que lui. Il reçoit une balle en pleine poitrine et y voit un châtiment de Dieu. Il ne lui est pas donné de réparer la faute avant qu'elle ait produit

ses terribles effets. Enfin cet ange sauveur du début est aspergé d'eau bénite comme le serait Satan, méprisé par celle qu'il aime, et, pendant un an, bien que marié, privé de tout rapport intime avec la marquise. Il nous semble que ces pénitences multipliées, ce purgatoire, doivent satisfaire la morale la plus sévère.

Du reste, cette critique n'atteindrait pas le fond de l'œuvre. Car le comte n'est pas le personnage principal. De même que la veuve de Montaigne « de chaste réputation » est la personne intéressante de l'anecdote des *Essais*, de même ici c'est la marquise qui occupe la première place. C'est cette situation d'une honnête femme placée entre sa conscience, qui ne lui reproche rien, et la conséquence indubitable d'une faute qu'elle sait n'avoir pas commise, qui a séduit Kleist et qu'il a voulu peindre. La situation de la marquise d'O... rappelle celle d'Alcmène. Le doute, il est vrai, ne porte pas sur le même point. Alcmène se demande si celui qu'elle a reçu dans sa couche était bien son mari. La marquise se demande comment elle peut avoir conçu sans s'en douter, puis, après les propos de l'accoucheuse, par le fait de qui elle a conçu. Dans les deux cas, il y a déchirement intérieur provenant d'un mystère inexpliqué. Ce rapprochement s'explique du reste puisque les deux œuvres ont été écrites à la même époque. Mais de plus, il ressort de leur comparaison que Kleist en a eu conscience. Nous avons vu le rapport qui existait entre la situation d'Alcmène et la conception immaculée de la Sainte Vierge. De même, dans *La Marquise d'O...*, l'accoucheuse déclare à la marquise qu'aucune femme, en dehors de la Sainte Vierge, n'a conçu sans s'en apercevoir, et l'origine du petit être qu'elle porte « paraît plus divine à la marquise précisément à cause du mystère qui l'enveloppe. » Dans les deux cas, l'auteur nous représente les tortures morales d'une honnête femme en présence d'un fait inexplicable où son honneur est engagé. Ici encore cette torture morale est pour la femme l'occasion d'un triomphe. Mais comme ici le coupable est un homme, et non un dieu, c'est à son énergie seule que la marquise doit ce triomphe. Chassée comme une courtisane, elle se relève du coup qui l'a abattue, refuse d'abandonner ses enfants à son père, se décide à mener une existence monacale, et enfin, avec l'assurance que lui donne sa pureté, prend

la résolution de braver le monde en invitant par la voix des gazettes, comme la femme de Montaigne par celle du prêtre, le père de son futur enfant à se présenter, Et alors tous s'inclinent devant elle, et la mère, et le père, et le comte qui souscrit à toutes les conditions qu'elle pose, et qui, uni à elle, brigue en quelque sorte son amour.

Mais le but de Kleist n'a pas été uniquement de glorifier une femme souillée de corps et pure d'âme en peignant la hauteur où l'élève la conviction de son innocence. S'il a choisi le sujet que lui fournissait madame de Gomez, c'est qu'il lui a paru intéressant en raison même de son étrangeté, et il n'a pas moins voulu surprendre que toucher le lecteur. Or, il y a réussi par la manière habile dont il a conduit son récit. Il nous jette *in medias res.* « A M***, ville importante de la Haute Italie, une veuve, la marquise d'O..., d'une excellente réputation et mère de plusieurs enfants bien élevés, fit savoir par les gazettes qu'elle se trouvait à son insu dans une situation intéressante, qu'elle priait de se déclarer le père de l'enfant qu'elle devait mettre au monde, et que, pour des considérations de famille, elle était décidée à l'épouser. » Grâce à ce procédé que Kleist emploiera encore, nous savons où nous allons, mais nous ignorons comment nous atteindrons le but. Ce but, il ne le révèle que peu à peu. C'est un pressentiment sourd qui naît dès le premier moment (1) et se développe insensiblement dans l'esprit du lecteur par les rougeurs que l'auteur prête au comte, par sa demande en mariage hâtive, par sa persistance à vouloir épouser la marquise malgré la connaissance de sa faute, par sa démarche presque violente auprès d'elle ; en sorte qu'à la fin nous avons la quasi-certitude qu'il est le coupable, et l'attendons au jour et à l'heure fixés.

Remarquons, dès cette première nouvelle, un caractère important de la manière narrative de Kleist, sa parfaite objectivité. L'auteur n'intervient pas, ne parle pas pour son propre compte. Il laisse parler les faits et agir les personnages. Mais ces faits et ces personnages, il

---

(1) Kleist fournit une indication dès le début, par un signe d'imprimerie, en mettant un tiret après l'évanouissement de la marquise.

les peint avec une vérité frappante. Nous assistons, au début, à la prise de la place que commande le père de la marquise. Nous entendons tomber les obus, nous voyons la ville en flammes. D'autre part les personnages, même les personnages secondaires, ont tous leur physionomie particulière : la mère sévère d'abord, puis accessible à la pitié ; le père impitoyable, puis brisé par le remords et fondant en larmes comme un enfant (1) ; le frère sec; le comte russe fougueux et comme agité par le démon de sa faute ; le médecin d'abord correct, puis mordant ; l'accoucheuse indulgente pour des faiblesses dont elle a eu tant d'exemples. En vérité l'intérêt n'est pas suspendu un seul instant, et si nous pardonnons à M[lle] de Knebel d'avoir trouvé le sujet horrible (2), nous ne nous expliquons pas qu'elle ait pu qualifier ce récit de « long et ennuyeux au plus haut degré ». Il nous semble que, le sujet une fois admis, il est difficile d'être plus intéressant en moins de pages.

*Le Tremblement de terre du Chili* date, comme *La Marquise d'O...*, du séjour de Kleist à Kœnigsberg. Il parut dans le *Morgenblatt* de Stuttgard en septembre 1807, et fut publié en 1810 à Berlin dans le premier volume des *Récits*.

La nouvelle se passe à Santiago, capitale du Chili, en 1647. Un jeune Espagnol, nommé Jeronimo Rugera, introduit comme précepteur dans la maison d'un noble de la ville, s'éprend de la fille de son maître, donna (3) Josephe, qui répond à son affection. Le père, furieux de cette liaison, enferme sa fille dans un couvent. Le jeune homme s'introduit dans le couvent pendant la nuit. La jeune fille devient enceinte et accouche le jour de la Fête-Dieu. Elle est condamnée à être décapitée et Jeronimo est enfermé en prison. Or, le jour où l'exécution doit avoir lieu, au moment où Jeronimo songe à se pendre dans sa prison (4), un terrible tremblement de terre bouleverse la

(1) Nous trouvons que la peinture de sa douleur est un peu chargée. D'ordinaire Kleist est plus sobre.

(2) Julian Schmidt, Introd., p. LXXXIII.

(3) C'est l'orthographe de Kleist.

(4) C'est par ce fait que débute Kleist; qui tient à frapper le lecteur dès l'abord.

ville et détruit la plus grande partie des maisons. Jeronimo se sauve de la prison en ruines, gagne la campagne et remercie Dieu de l'avoir sauvé d'une façon si inespérée. Mais bientôt il songe à celle qu'on devait exécuter le jour même, et, après bien des questions et des recherches, il a le bonheur de la découvrir au fond d'une vallée avec son enfant. Josephe lui raconte que l'escorte qui l'accompagnait à l'échafaud a été dispersée par le tremblement de terre ; qu'elle a pu retirer son enfant du couvent où l'abbesse le gardait ; qu'elle a vu en ruines la prison où on gardait son amant, et elle exprime son indicible bonheur de le retrouver, dans cette vallée ombragée de pins. Jeronimo est également saisi d'une joie profonde, en voyant près de lui, en liberté, sains et saufs, et après tant d'épreuves, les deux êtres qu'il chérit le plus. Ils causent longtemps encore, décident qu'ils partiront pour l'Espagne, et s'endorment à l'aube dans le calme de la nature qui les environne. Le lendemain, un citoyen notable de la ville, don Fernando, qui campe dans le voisinage avec sa famille, vient prier Josephe de donner le sein à son enfant, le petit Juan ; en revanche il l'invite, elle et Jeronimo, à partager les provisions dont il dispose ; et, bien que la faute de Josephe soit connue, et même sa condamnation, elle et son amant sont accueillis avec sympathie par la famille de don Fernando. Il leur semble que leur faute est pardonnée par le monde ; car tous les préjugés sociaux paraissent faire place aux seuls sentiments d'humanité. Ils renaissent une seconde fois à la vie et renoncent à leur projet de s'embarquer pour l'Espagne ; car ils ne doutent pas d'obtenir le pardon du vice-roi. Sur ces entrefaites, on annonce qu'une messe solennelle sera célébrée dans la seule église restée debout. Malgré de funestes pressentiments qu'éprouvent une sœur et la femme de don Fernando, celui-ci se met en marche avec l'autre de ses sœurs, Constance, Jeronimo et Josephe, et les deux enfants, le sien, Juan, et Philippe, le fils de Josephe. Arrivés à l'église, Jeronimo et Josephe prient Dieu avec ferveur. Mais voilà qu'un prédicateur prend la parole, et déclare que le tremblement de terre est un avertissement du ciel, une punition infligée à la ville pour les crimes horribles qui s'y commettent ; puis, précisant, il cite le crime perpétré dans le couvent des Carmélites et désigne les coupables par leur nom. A ce moment, les coupables sont

reconnus par l'un des assistants ; la foule, enflammée d'un fanatisme religieux, se précipite sur eux, et, au moment où ils arrivent sur la place de l'église, une bande féroce, à la tête de laquelle se trouvent un savetier et le propre père de Jeronimo, malgré les efforts inouïs de don Fernando, met à mort Jeronimo, puis Constance qu'on prend pour Josephe, puis Josephe elle-même, puis le petit Juan qu'on prend pour le fils de Josephe. Alors seulement la fureur de la foule se calme, et don Fernando, resté seul avec le petit Philippe, se réfugie chez l'un de ses amis, un officier de marine, où l'on porte les cadavres. Don Fernando et sa femme adoptent ensuite le malheureux orphelin qui leur a coûté leur fils, « et lorsque don Fernando comparait Philippe à Juan, et la façon dont il avait obtenu l'un et l'autre, il lui semblait presque qu'il dût se réjouir. »

Cette nouvelle, dont on ne connaît pas l'origine, est, à nos yeux, la meilleure que Kleist ait écrite, non seulement pour sa concision et ses mérites extérieurs, mais encore à cause du sens moral qu'elle renferme. Il y a en effet une idée philosophique au fond de cette terrible histoire, et nous devons reconnaître que ce n'est pas une idée absolument pessimiste. Cette idée, c'est que Dieu, même lorsqu'il manifeste sa puissance par des cataclysmes, est encore plus clément et plus juste que l'humanité avec ses préjugés sociaux ou même son fanatisme religieux. Que font les hommes dans cette nouvelle ? Sans doute il y a, en dehors des héros, de beaux caractères, don Fernando et sa femme, et l'auteur laisse entendre que la catastrophe a été l'occasion de mainte action glorieuse. Mais, en laissant de côté les individus, que voyons-nous dans la société ? En haut, des préjugés sociaux : un père qui enferme sa fille dans un couvent pour éviter une mésalliance ; des autorités civiles et religieuses qui punissent une faute pardonnable au fond (puisque le père a contraint sa fille à se faire religieuse) avec une rigueur qui est une injustice révoltante. En bas, dans la foule, que voyons-nous ? Des gens qui louent des fenêtres pour assister à la décapitation d'une malheureuse, à défaut d'un auto-da-fé ; des fous furieux qui, excités par la parole d'un prêtre criminel, massacrent à coups de massue, à côté de ceux que le prêtre déclare coupables, deux innocents y compris un enfant à la mamelle. Que fait Dieu au contraire ? Il pardonne

leur faute à des malheureux dont l'amour est un hymne à sa louange et qui ne demandent qu'à l'adorer. Révolté de l'injustice humaine, il bouleverse, pour les sauver, une ville de fond en comble. Tandis que, et ici l'intention de Kleist se dessine nettement, tous ceux qui ont contribué à leur condamnation, archevêque, religieuses, et peut-être vice-roi trouvent la mort dans la catastrophe ; que le tribunal, où l'injustice a été commise, le palais du vice-roi, qui l'a laissé commettre, sont la proie des flammes ; Dieu tire Jeronimo sain et sauf de sa prison qui s'écroule elle aussi, car elle a renfermé un innocent, mais en deux fois, de façon à lui permettre de se sauver ; il tire Josephe des mains de ses bourreaux ; il dérobe, juste à temps, le fruit de leur amour au trépas qui l'attendait entre les mains des sœurs. Il donne aux infortunés, auxquels il pardonne, une dernière nuit de bonheur ; il leur accorde la joie de voir de nobles cœurs s'intéresser à eux et leur donner, eux aussi, un pardon tacite. Sans doute ils sont réservés à la mort, car il faut une proie aux furies humaines ; mais ils mourront de la mort des martyrs, sur le seuil de cette église où ils viennent de prier avec tant de ferveur que leur salut est assuré ; et le fruit innocent de leurs amours perpétuera leur mémoire dans un couple aux sentiments généreux. Les hommes frapperont don Fernando en la personne de sa sœur et de son petit Juan. Mais Dieu, qui approuve sa conduite, lui laissera une consolation dans l'enfant qu'il a arraché au trépas, et, songeant au fils qu'il a perdu, il éprouvera presque de la joie à la vue de ce fils adoptif qu'il ne doit qu'à son courage et à sa loyauté. Que telle ait été l'intention de Kleist, cela ressort de l'ensemble du récit et aussi de ce fait que, contrairement à son habitude, il intervient avec son jugement dans le récit, loue la conduite de don Fernando et stigmatise celle du sanguinaire savetier et de sa bande. Oui, a pensé Kleist ce jour-là, le monde est mauvais, du moins en grande partie, et capable de bien des crimes. Mais la nature avec ses catastrophes, Dieu avec sa clémence, ne sont-ils pas là pour châtier les coupables, donner à ceux qui ont faibli le temps de s'amender, et panser les plaies des innocents ? Quelle que soit l'horreur du récit, il s'en dégage une idée consolante, et de cet univers que Kleist voit en noir, suivant son habitude, jaillit une lueur d'espérance.

Mais le mérite de cette nouvelle ne réside pas seulement dans l'idée philosophique qu'elle contient. En 18 pages, l'auteur a renfermé une série de tableaux saisissants, de caractère différent, et qui se font valoir par le contraste. La nouvelle peut se diviser en trois parties et dans chacune domine un sentiment divers : dans la première, l'angoisse ; dans la seconde, une joie calme ; dans la troisième, l'horreur. L'idylle du milieu se trouve pour ainsi dire encadrée entre deux scènes de deuil. Au début, nous sommes en présence de deux infortunés dont l'un va se pendre, dont l'autre va être exécutée. A la fin, nous voyons massacrer quatre personnes par une populace en délire. Au milieu, nous assistons au bonheur calme, mais indicible, de Josephe et de Jeronimo. Mais cela ne suffit pas à l'auteur. Il établit entre ces différentes scènes des transitions habiles. Les effets du tremblement de terre qu'aperçoit Jeronimo dans sa fuite, éveillent, comme nous espérons qu'il se sauvera, et que peut-être Josephe n'aura pas été exécutée, des sentiments plus doux que ceux du début, lorsque la mort des deux malheureux était une affaire de minutes. De même le tragique de la fin est annoncé par les pressentiments qui s'élèvent chez les femmes de la famille de don Fernando. De même le sermon du prédicateur nous mène d'une marche rapide, il est vrai, mais graduée, de l'inquiétude à la terreur. Enfin, dans le carnage de la fin, Kleist a réservé pour le dernier le trait le plus horrible, le crâne de l'innocent petit Juan fracassé contre le coin d'un pilier. Dans la nouvelle, nous suivons une marche ascendante vers le bonheur, à mesure que nous voyons Jeronimo se sauver, puis retrouver Josephe et son enfant. Le récit de Josephe, quand nous savons qu'elle est en sûreté, fait ressortir ce bonheur par le tableau des dangers auxquels elle a échappé. Le point culminant est le calme qui succède à toutes ces émotions, cette nuit passée sous le grenadier : « Ils trouvèrent un superbe grenadier qui étendait au loin ses branches chargées de fruits odorants, et le rossignol, de sa voix flûtée, lançait de la cime son chant voluptueux. Jérôme s'étendit contre le tronc, et, Josephe sur son sein, Philippe sur le sein de Josephe, ils étaient assis à l'abri de son manteau, immobiles. L'ombre de l'arbre, avec ses lueurs dispersées, s'épandait au-delà de leurs corps, et la lune avait repris sa pâleur devant

l'aurore avant qu'ils s'endormissent. » Ce bonheur est prolongé ou plutôt complété par le pardon tacite qui est accordé aux infortunés, la paix de la conscience succédant à la paix du cœur. Mais, à partir de ce moment, nous suivons une marche descendante, et nous nous dirigeons à grands pas vers l'abîme, que nous soupçonnons d'abord, que nous voyons s'ouvrir ensuite effroyable sous nos pieds. Ce récit est magistralement conduit, et si le premier venu est frappé de sa beauté, l'homme du métier y trouve un modèle d'art exquis (1). Cette nouvelle, par sa composition, ses nuances, son énergie et sa concision nous paraît la meilleure que Kleist ait écrite. M. Wilbrandt dit qu'elle rappelle Cervantes. Le génie de Kleist ne s'élèvera plus aussi haut dans ce genre, quoique *Les Fiançailles de Saint-Domingue* soient encore une œuvre de premier ordre.

*Les Fiançailles de Saint-Domingue* racontent un épisode de la guerre des blancs et des noirs dans l'île d'Haïti, qui fut une suite de la Révolution française. M. Brahm dit (2) que le sujet de cette nouvelle fut conçu par Kleist à l'époque de son séjour à Kœnigsberg. Comme c'est en 1802 que Leclerc, beau-frère de Bonaparte, commanda une formidable expédition pour reconquérir l'île sur les noirs ; que, même après la capture de Toussaint-Louverture, qui fut enfermé au fort de Joux, la guerre continua avec toutes ses atrocités contre Christophe et Dessalines, lieutenants de Toussaint, et que Kleist vint à Paris en 1803 en compagnie de Pfuel, il pense (3) que Kleist fut informé à cette époque de ces effroyables luttes. Rien ne s'opposerait donc à ce qu'il eût conçu et même écrit sa nouvelle à Kœnigsberg. Toutefois, étant donné l'état d'esprit où se trouvait Kleist lors de son séjour à Paris en 1803, il paraît peu probable qu'il ait attaché beaucoup d'importance aux récits des journaux ou aux propos qu'il pouvait entendre. D'autre part nous savons que lorsque, en 1807, Kleist fut interné au fort de Joux, son ami Gauvain fut enfermé dans la cellule où était mort Toussaint-

(1) Cette idée est de M. Wilbrandt (p. 290).
(2) Page 335.
(3) Pages 151-152.

Louverture. Il semblerait plus naturel d'admettre que c'est à ce moment surtout, où, quoique en captivité, il était dans une situation d'esprit plus calme, qu'il entendit raconter par les prisonniers ou les gardiens certains détails de la guerre de St-Domingue que ceux-ci tenaient de Toussaint-Louverture. Ce n'est qu'ensuite, retourné à Dresde, qu'il aurait eu l'idée de tirer de ses souvenirs le sujet d'une nouvelle. Aussi pensons-nous avec M. Wilbrandt que cette nouvelle date du séjour à Dresde et de l'époque de la publication du *Phœbus*. Mais ce n'est qu'une hypothèse. Du reste, même ainsi retardé, le récit de Kleist est antérieur à *Michel Kohlhaas*, du moins sous sa seconde forme. Pour cette raison, et aussi parce qu'il nous paraît supérieur à *Kohlhaas*, nous croyons devoir l'étudier avant cette nouvelle, quoique *Kohlhaas* ait paru dans le premier volume des *Récits* (1810), et *Les Fiançailles de Saint-Domingue* dans le second (1811).

Une famille de blancs, originaire de la Suisse, se dirige, pour échapper aux massacres de Fort-Dauphin, vers Port-au-Prince où les blancs résistent encore. Comme les routes sont peu sûres, et infestées de bandes de noirs, le chef de la famille, Strömli, envoie, de l'étang des Mouettes, où la troupe s'est arrêtée, son neveu Gustave explorer les environs et voir si l'on ne pourrait pas trouver quelque part un abri et des provisions de bouche. Gustave arrive dans la maison du nègre Congo Hoango, furieux ennemi des blancs, absent en ce moment, et est reçu par la vieille Babekan, une mulâtresse qui dirige la maison du noir, et sa fille Toni. Ces deux femmes ont reçu de Hoango l'ordre de recevoir les blancs qui arrivent en son absence, et de les garder jusqu'à son arrivée, afin qu'il puisse satisfaire sur eux sa haine. Toni, qui est à peine âgée de quinze ans, d'un extérieur séduisant, et aux trois quarts blanche, puisque son père était un Marseillais, doit même, par ses allures provocantes, éveiller chez les malheureux qui leur demandent l'hospitalité, des sentiments qui les décident à prolonger leur séjour. Or, il se trouve que Gustave s'éprend en effet de la jeune fille, tandis qu'elle lui prépare un bain de pieds, mais que celle-ci à son tour s'éprend de l'étranger, et, la mère s'étant retirée, les deux jeunes gens passent la nuit ensemble et Gustave promet à Toni de l'épouser. Dès lors la jeune

fille sent son âme se transformer. Elle, qui s'est prêtée jusqu'ici à tant de fourberies criminelles, n'a plus qu'un but, sauver son fiancé. Aussi, quand le lendemain la vieille Babekan, qui craint de voir chez elle un trop grand nombre de blancs, fait dire à Strömli, par un petit nègre, fils de Hoango, d'attendre encore quelques jours, Toni court après le petit et donne contre-ordre. Strömli doit venir avec toute sa famille. Le soir venu, Toni se rend secrètement dans la chambre de l'étranger pour lui confesser les crimes dont elle s'est rendue coupable et obtenir son pardon. Elle le trouve endormi. « La lune éclairait son radieux visage, et le vent de la nuit, qui pénétrait par les fenêtres ouvertes, jouait avec ses cheveux sur son front. » A ce moment, elle entend avec horreur la troupe de Hoango qui revient. L'amour lui inspire une ruse pour sauver Gustave. Afin de le mettre dans l'impossibilité de tenter une lutte où il trouverait sûrement la mort, et gagner du temps, elle l'attache avec une corde qui se trouve là ; et tandis que Gustave se réveille, épouvanté de sa situation et indigné de ce qu'il prend pour une odieuse trahison, elle se précipite au devant de Hoango qui entre dans la chambre, et parvient à lui persuader qu'elle a voulu empêcher l'étranger de s'enfuir ou de mettre sa mère à mort. Hoango est sur le point de tuer Gustave quand Babekan lui dit qu'il vaut mieux se servir de lui pour attirer sa famille qu'il pourrait être dangereux de combattre dans les bois. Hoango souscrit à cette idée, et tous les noirs vont se coucher. Toni se précipite aussitôt hors de la maison, va sur la route à la rencontre de Strömli qui arrive avec ses fils et plusieurs serviteurs, et l'informe de la présence de Hoango. Strömli attaque la maison à l'improviste, prend les enfants de Hoango comme gages, blesse le noir qu'il attache ainsi que Babekan ; et, comme Hoango est mis en demeure, sous peine de voir ses enfants tués, d'enjoindre aux noirs de cesser la lutte, les fils de Strömli, puis Strömli lui-même accompagné de Toni, se rendent dans la chambre où est Gustave. Mais celui-ci, qui a été détaché par ses cousins, a à peine aperçu Toni qu'il saisit un pistolet et lui perce la poitrine d'une balle. « Malheureux, s'écrie Strömli, tu as tué celle qui t'a sauvé. » Désespéré du crime involontaire qu'il vient de commettre, Gustave se tire un coup de pistolet dans la bouche et répand

son crâne sur les murs (1). Strömli, grâce aux enfants de Hoango qu'il a toujours entre les mains, peut rejoindre le reste de sa famille à l'étang des Mouettes où on enterre les deux cadavres l'un près de l'autre après avoir échangé les anneaux qu'ils portaient aux doigts. Assez heureux pour atteindre Port-au-Prince, Strömli retourne dans sa patrie, en Suisse, et fait élever un monument à son cousin Gustave et à sa fiancée, la fidèle Toni.

Plusieurs rapprochements s'imposent entre cette nouvelle et d'autres créations de Kleist. D'abord, l'amour de Gustave et de Toni naît au milieu de la haine des blancs et des noirs, comme celui d'Ottokar et d'Agnès au milieu de la haine des deux branches de la famille Schroffenstein. Ensuite, le rôle de séductrice que Toni joue au début rappelle la conduite qu'Hermann recommande à sa femme de tenir vis-à-vis de Ventidius. Enfin, lorsque l'amour s'est éveillé en elle, Toni s'expose pour son fiancé comme Catherine d'Heilbronn pour le comte.

On a reproché plusieurs choses à cette nouvelle : d'abord, l'amertume que laisse dans l'âme la manière tragique dont elle finit (2). Mais nous ne voyons pas en quoi ce reproche est fondé. Sans doute la fin est terrible. Mais est-ce qu'un écrivain n'a pas le droit de nous laisser, comme impression dernière, la pitié au lieu du calme ? S'il en était autrement, la fin du *Tremblement de terre du Chili*, que M. Wilbrandt semble approuver, serait également à condamner. Mais le poids qui accable l'âme du lecteur à la fin des *Fiançailles de Saint-Domingue* n'est pas aussi lourd que le dit M. Wilbrandt (3). De même que, dans le *Tremblement de terre du Chili*, nous avons la consolation de voir survivre le jeune Philippe et la mémoire de Jeronimo et de Josephe, de même ici nous voyons Toni pardonner à Gustave en mourant ; nous les voyons ensevelir l'un près de l'autre, après qu'on a échangé leurs anneaux ; et enfin

---

(1) Kleist choisit les genres de mort les plus affreux (il aime les coups de massue), et donne les détails qui inspirent le plus d'horreur physique.

(2) Wilbrandt, p. 291.

(3) Beklemmend, unerledigt.

leur mémoire survit dans le monument que Strömli leur élève en Suisse.

Une autre critique a été faite par M. Brahm (1) : c'est que cette fin tragique est amenée, comme dans *Les Schroffenstein,* par un malentendu, une méprise qu'un mot prononcé à temps aurait pu dissiper. M. Brahm propose même une autre solution, et dit que l'impression serait plus pure si les deux amants mouraient en combattant ensemble contre l'ennemi. Si peu partisan que nous soyons en général de ces méprises dont Kleist abuse en vérité, nous trouvons que la solution de Kleist, outre qu'elle a le mérite d'être plus originale, est parfaitement motivée et amenée. L'âme de Gustave est ouverte au soupçon dès le début. Le récit qu'il fait d'une scène horrible à laquelle il a assisté à Fort-Dauphin, de cette négresse qui, pour se venger d'un blanc, lui a, sous le prétexte de le sauver, accordé une nuit de bonheur pour lui inoculer la fièvre jaune dont elle était atteinte, n'est nullement une digression. La situation dans laquelle il se trouvera bientôt vis-à-vis de Toni étant la même, il croira avoir été victime d'une trahison analogue. Du reste, tout contribuera à le confirmer dans ses soupçons, les paroles échangées à voix basse entre Toni et Babekan, les récriminations violentes de cette dernière contre les blancs, les bruits auxquels les deux femmes sembleront prêter l'oreille de temps en temps, enfin et surtout la vue de Toni le liant sur sa couche. Et comme, mis dans l'impossibilité d'agir, il entendra bientôt le bruit d'un combat, ses soupçons se changeront en certitude. Il n'est donc pas étonnant qu'en apercevant Toni, et sans qu'il lui vienne à l'esprit l'idée invraisemblable qu'elle a peut-être voulu le sauver, il décharge sur elle un coup de pistolet, croyant accomplir un acte de justice. Cette fin tragique n'est donc pas moins motivée que saisissante.

Du reste, le principal intérêt du récit n'est pas là. Il est dans la peinture du caractère de Toni. Tandis que, dans le *Tremblement de terre du Chili,* vu la marche rapide de l'action, les caractères sont à peine esquissés, nous avons ici la peinture d'un caractère; et, ce qui

---

(1) Page 336.

est plus intéressant, d'un caractère qui se transforme. Toni s'est rendue, par soumission, coupable de bien des crimes; il est vrai que ces crimes d'une enfant de quinze ans doivent être imputés surtout au milieu où elle a vécu, et n'empêcheront pas la réhabilitation de celle qui les a commis ; ce sont des crimes néanmoins. Mais, dès le moment où elle éprouve de l'amour pour Gustave, son cœur sera comme purifié par ce feu. Elle trouvera une nouvelle âme, suivant l'heureuse expression de M. Julian Schmidt (1). En même temps, elle prendra la résolution de sauver son fiancé, et de le sauver à ses risques et périls, le dévouement étant le premier des devoirs qu'impose l'amour, ainsi qu'elle le ressent, ainsi que le lui a montré la première fiancée de Gustave qui, d'après le récit qu'il lui a fait, est montée pour lui sur l'échafaud (2). Mais il ne suffit pas de se dévouer pour celui qu'on aime ; il faut encore en être digne, et le lendemain soir, rentrée dans sa chambre, elle prie ardemment la Sainte Vierge et le Sauveur de lui accorder la force d'avouer à l'étranger les crimes qui chargent sa conscience. C'est au moment où elle est réconfortée par cette prière, où elle est absoute à nos yeux par le ferme propos qu'elle a conçu de faire cette loyale, mais dangereuse confession, que les événements se précipitent. Dès lors, sa mort est d'autant plus touchante que nous n'y voyons pas la punition d'une criminelle, mais le martyre d'une juste.

En 1812, le poète Théodore Körner fit un drame de cette nouvelle, mais avec des modifications malheureuses. Il donna à sa pièce, intitulée *Toni*, un dénouement heureux, ce qu'on peut admettre après tout, le spectateur ayant plus d'exigences que le lecteur ; mais il eut surtout le tort de supprimer cette transformation qui s'opère, dans le courant de l'action, à l'intérieur de l'âme de Toni. Son héroïne, dès le début de la pièce, lutte contre la cruauté de ceux qui l'entourent. C'était éliminer l'élément le plus intéressant.

---

(1) Introd., p. cv.

(2) Encore une anecdote intercalée par l'auteur, et qui, loin d'être une digression, concourt à la marche de l'action. On ne saurait trop admirer la délicatesse de cet art.

# CHAPITRE X

## *LES DERNIÈRES NOUVELLES*

---

*Michel Kohlhaas,* du moins dans la forme définitive que Kleist lui a donnée, est évidemment inférieur aux trois nouvelles que nous avons étudiées jusqu'ici (1).

*Michel Kohlhaas* fut d'abord écrit à Kœnigsberg, d'après une communication orale de Pfuel. Le commencement de cette première rédaction fut imprimé dans le numéro de juin 1808 du *Phœbus* (le fragment va jusqu'à l'attaque du château de Tronka) ; le reste devait paraître dans les numéros suivants. Le *Kohlhaas* sous sa forme actuelle parut dans le premier volume des *Récits* (Berlin, 1810), avec l'indication « d'après une ancienne chronique. »

Kleist, qui aime à poser nettement ses personnages, et à frapper le lecteur dès le début en lui donnant une sorte de pressentiment des faits qui vont suivre (2), commence ainsi son récit : « Sur les bords de la Havel vivait, au milieu du XVI[e] siècle, un maquignon nommé Michel Kohlhaas, fils d'un maître d'école, et qui fut à la fois un des hommes les plus justes et les plus terribles de son temps. Cet

---

(1) Nous connaissons trois traductions françaises de *Michel Kohlhaas,* celle d'Auguste Dietrich, Vienne, 1880 (Bibliothèque du *Messager de Vienne*) ; celle des abbés Beffeyte et Peyrègne (Delalain), et celle de M[me] Ida Becker, avec le texte en regard (Hachette, 1888).

(2) Cf. le début des *Fiançailles de Saint-Domingue.*

homme extraordinaire aurait pu passer, jusqu'à sa trentième année, pour le modèle du bon citoyen..., et le monde aurait béni sa mémoire, s'il n'avait pas poussé à l'excès une certaine vertu. Mais le sentiment du droit fit de lui un brigand et un meurtrier. » Il se rendait un jour à la foire de Leipzig avec une troupe de chevaux. Arrivé au château de Tronka, il est arrêté sous prétexte qu'il n'a pas de passavant (1). Deux de ses chevaux sont retenus en gage. Il les laisse sous la garde de Herse, son domestique. A Dresde, Kohlhaas apprend que l'histoire du passavant n'est qu'une invention. Revenu au château de Tronka, il retrouve ses chevaux dans un état lamentable et apprend que son domestique a été chassé. Arrivé à Kohlhaasenbrück, il interroge Herse qui lui raconte les mauvais traitements qu'on lui a fait subir au château de Tronka. Il rédige une plainte au Tribunal de Dresde ; puis, comme elle demeure sans effet, une supplique à l'Electeur de Brandebourg. Aussi malheureux dans sa seconde que dans sa première tentative, Kohlhaas prend la résolution de se faire justice lui-même, et vend tous ses biens à un bailli de ses amis. Epouvantée, sa femme Lisbeth tente une dernière démarche, et essaie de présenter à Berlin une requête à l'Electeur de Brandebourg. Mais cette démarche, inutile comme les précédentes, est encore plus malheureuse. Brutalement frappée par une sentinelle, Lisbeth revient mourir à Kohlhaasenbrück. Son mari lui fait des funérailles magnifiques, puis jure de la venger. A la tête de ses valets, il attaque et livre aux flammes le château de Tronka (2). Mais le baron de Tronka, auteur de l'injustice dont Kohlhaas voulait se venger, s'enfuit au couvent d'Erlabrünn, où Kohlhaas le poursuit, puis à Wittenberg où le maquignon le poursuit encore, et, pour forcer les habitants à le livrer, met trois fois le feu à la ville. Le peuple de cette ville se soulève. Le gouverneur ne réussit à le calmer qu'en feignant d'envoyer à Leipzig le baron de Tronka. Kohlhaas, dont les forces s'élèvent maintenant à 109 hommes, va incendier cette dernière

(1) Nous reproduisons à peu près, dans cette analyse, les petits résumés que les abbés Beffeyte et Peyrègne, qui ont divisé le roman en chapitres, ont mis en tête de chacun d'eux.

(2) C'est ici que s'arrêtait le fragment publié par le *Phœbus* en juin 1808.

ville en plusieurs endroits. C'est alors que Luther intervient. Dans une lettre qu'il adresse à Kohlhaas, il condamne sa conduite criminelle, et lui reproche de porter partout la dévastation et de s'ériger en justicier parce que, dans une question sans importance, une injustice, dont le souverain n'a probablement pas connaissance, a été commise à son détriment. Kohlhaas se rend auprès de Luther qui lui promet de s'intéresser à sa cause à condition qu'il déposera les armes. Luther écrit en effet à l'Electeur de Saxe, et, après une séance du Conseil, l'Electeur accorde un sauf-conduit à Kohlhaas qui licencie ses troupes et se rend à Dresde. Les seigneurs Hinz et Kunz de Tronka, grands dignitaires de la cour de Dresde et cousins du baron de Tronka, s'informent au sujet des chevaux dont le maquignon demande la remise en bon état. Ces chevaux sont amenés à Dresde par l'équarrisseur de Döbbeln. Un valet du chambellan Kunz de Tronka refuse de les emmener dans les écuries de son maître, vu l'état pitoyable où ils sont, et provoque ainsi une émeute où le chambellan est blessé. Cette émeute nuit à la cause du maquignon dont l'opinion publique condamne le ridicule entêtement. D'autre part, Jean Nagelschmidt, qui avait fait partie de sa bande, reprend la campagne sous prétexte de défendre son chef. Cette circonstance est exploitée par les seigneurs de Tronka au détriment de Kohlhaas, et l'on restreint la liberté relative qu'on lui avait laissée jusque-là. Cependant Nagelschmidt, traqué dans les forêts de l'Erzgebirge, prend la résolution de se réconcilier avec son maître, qui le considère comme un vulgaire bandit, s'offre à favoriser son évasion et lui propose le commandement de sa troupe. Le maquignon accepte ses propositions, et, comme sa réponse est interceptée, il est condamné à être roué vif. Mais alors l'Electeur de Brandebourg intervient et réclame Kohlhaas comme sujet brandebourgeois. Il est expédié à Berlin sous une escorte brandebourgeoise. Dans une partie de chasse, l'Electeur de Saxe rencontre l'escorte et le prisonnier et remarque un petit étui suspendu au cou de Kohlhaas. Comme il lui demande ce que peut bien signifier cet objet, Kohlhaas lui raconte que cet étui lui a été remis sept mois auparavant, juste après la mort de sa femme, par une bohémienne qu'il a trouvée à Jüterbogk, où, à ce moment, l'Electeur de Saxe et celui de Brandebourg se trou-

vaient réunis, et que cet étui renferme une prédiction relative à la maison de Saxe. L'Electeur, très intrigué, fait en vain plusieurs tentatives pour se procurer l'étui mystérieux. Il s'adresse d'abord à l'empereur, puis à l'Electeur de Brandebourg, pour arrêter le procès du maquignon. Mais ces démarches demeurent sans résultat, et, désespéré, il raconte à son chambellan l'histoire de l'étui et du billet qu'il renferme. Le chambellan, appelé à Berlin par ses affaires, se charge d'avoir le billet. Il arrive à Berlin le jour où le maquignon vient d'être condamné à avoir la tête tranchée. Il lui fait demander le billet dans sa prison par une vieille fripière qui se trouve être la bohémienne de Jüterbogk dont elle est chargée de jouer le rôle, et en même temps la défunte femme de Kohlhaas. Kohlhaas, qui est frappé de sa ressemblance avec Lisbeth, refuse de livrer le billet. Alors l'Electeur de Saxe se rend en personne à Berlin. Le jour de l'exécution arrive. L'Electeur de Brandebourg restitue au maquignon ses chevaux en bon état, ainsi que tout ce que réclamait Herse; il lui apprend que le seigneur de Tronka a été condamné à deux ans de prison. Kohlhaas déclare que son plus vif désir est accompli sur la terre; puis il se prépare à payer sa dette à la société et à faire réparation à Sa Majesté impériale, pour la violation de la paix de l'empire. A ce moment, il aperçoit l'Electeur de Saxe; et, pour lui ôter l'espoir d'entrer jamais en possession du billet, il le met dans sa bouche et l'avale; puis sa tête tombe sous la hache. L'Electeur de Brandebourg, qui avait fait rendre justice au maquignon, arme ses fils chevaliers tandis qu'il donne au supplicié une sépulture honorable.

Il suffit de lire cette nouvelle pour s'apercevoir qu'elle n'a pas l'unité nécessaire et comprend deux parties ; dans la première, on s'intéresse au sort du procès engagé par Kohlhaas, à l'injustice évidente dont il demande la réparation ; dans la seconde, à ce qui adviendra du mystérieux billet qui contient ces trois indications relatives au sort de la maison de Saxe : le nom du dernier souverain de la race de l'Electeur, l'année où il perdra son trône, et le nom de celui qui s'en emparera par la force des armes. Or, toute cette seconde partie n'a rien à voir avec la première. En effet, de quoi s'agit-il ? Un honnête homme a subi une injustice. Il s'efforce d'en obtenir la réparation par toutes les voies légales ; mais la modicité

de sa situation, la position élevée et les parentés ou alliances de son adversaire, rendent toutes ses démarches infructueuses. Que doit-il faire ? Doit-il courber la tête sous l'iniquité, et se lamenter en silence sur le désordre qui règne ici-bas ? Ou bien doit-il relever la tête, et, obéissant au tribunal de sa propre conscience, chercher par la force et par lui-même à obtenir cette justice que la société lui refuse ? Il y a là un véritable problème, et un problème qui malheureusement ne se pose que trop souvent, et c'est ce qui donne tant d'intérêt à la première partie de *Michel Kohlhaas*. Comment résoudre ce problème ? Sans doute le droit de l'individu est sacré. Mais, si la société le viole, peut-il le faire valoir sans déranger l'ensemble de ce qui existe, c'est-à-dire sans violer lui-même des lois évidemment bonnes, et sans frapper des innocents à côté des coupables qu'il veut atteindre ? Peut-il en un mot obtenir par lui-même une réparation adéquate à l'injustice dont il se plaint ? Assurément non. Il ne fait qu'ajouter des injustices nouvelles à celle qu'il a subie. Aussi les lois civiles et même divines interdisent-elles à l'individu de se faire justice lui-même. Luther condamnera sévèrement la conduite de Kohlhaas. Mais alors que faire quand on est dans la situation du maquignon ? De ce que le remède est pire que le mal, suit-il que le mal cesse d'exister ? Il y a là évidemment une impasse d'où chacun se tire suivant son tempérament. Or, des deux solutions mauvaises et contraires qui s'offrent, ce ne sont pas les plus malhonnêtes gens qui choisissent la pire. Au contraire, les gens de moralité moyenne ressentent moins vivement une injustice dont ils ne voient pas toute la portée. Mais ceux qui ont ancré au cœur, comme Kohlhaas, le sentiment de ce qui est droit, voient dans l'injustice qui les frappe les injustices qui ont frappé ou frapperont tant d'innocents ; ils sont disposés, comme lui, à adopter la solution violente, à se poser en justiciers, en « lieutenants de l'archange saint Michel, envoyés pour punir, avec le fer et le feu, la dépravation universelle du monde. » Evidemment le cas de Kohlhaas est embarrassant, et c'est précisément pour cela qu'il a attiré Kleist, qui se plait dans le trouble des sentiments. Il a trouvé toutefois à sa nouvelle une solution satisfaisante. Après avoir à plusieurs reprises blâmé la conduite de Kohlhaas,

soit en son propre nom (1), soit par l'intermédiaire de Luther, il fait tomber sous la hache du bourreau la tête de cet homme qui fut l'un des plus terribles de son temps. Mais, d'autre part, il fait rendre justice à cet homme qui fut un des plus justes de son époque et pour lequel il a une sympathie évidente,. comme celle qu'il prête à l'Electeur de Brandebourg. Ses chevaux, le linge et les frais de traitement de Herse lui sont restitués le jour même de l'exécution. Il y a là une solution irréprochable, dont le spectateur se contenterait aussi bien que le lecteur ; car les droits de l'individu y sont sauvegardés comme ceux de la société.

Nous savons que Pfuel avait raconté à Kleist l'histoire de Kohlhaas pour lui fournir la matière d'une tragédie (2). Or la solution adoptée par Kleist satisferait parfaitement aux exigences de la scène. Pourquoi en a-t-il fait une nouvelle ? C'est que ce genre lui permettait, mieux que l'autre, de peindre les différents moments de la crise par laquelle passe son héros. Nous voyons d'abord le maquignon gai, bon enfant, avec ses chevaux en bon point, et tâchant de profiter du retard qu'on lui impose, des explications qu'il est forcé de demander au sire de Tronka, pour faire une bonne affaire et vendre ses chevaux à un seigneur. Puis, à mesure que son procès traîne en longueur, que ses plaintes demeurent sans effet, soit à Dresde, soit à Berlin, nous voyons son humeur s'assombrir, la résolution de se faire justice lui-même naître et se développer dans son âme, jusqu'au moment où, sa femme étant morte et sa sommation au sire de Tronka n'ayant pas reçu de réponse, il exécute sa résolution avec la rapidité de la foudre. Les différentes phases de cette lente évolution qui s'opère dans l'âme de Kohlhaas sont merveilleusement décrites.

Du reste, si nous suivons avec un vif intérêt l'histoire de l'âme de Kohlhaas, l'auteur sait aussi nous peindre d'une façon attachante les personnages du second plan : Herse, le domestique fidèle, prenant, mieux peut-être que ne l'eût fait son maître, la défense des chevaux

---

(1) Kleist intervient à plusieurs reprises, mais toujours très brièvement.

(2) Deux tragédies ont été depuis tirées de l'histoire de Kohlhaas : *Hans Kohlhaas* (1828), de Maltitz (Hans est le prénom historique) ; et *Michael Kohlhaas*, de Robert Prölss (Dresde), en six actes.

qu'on a confiés à sa garde ; Lisbeth, l'épouse tendre et dévouée, soumise, qui parle par son attitude et ses sanglots. Ces caractères sont aussi touchants que vrais. Car le sens du réel existe chez Kleist à un haut degré. Qu'on lise la scène de l'équarrisseur, de ce rustre qui se moque pas mal d'un chambellan, et, en sa présence, sans trop faire attention à ce qu'il dit, vaque à ses affaires, répand son seau sur le pavé, et « se tient les jambes écartées en remontant son haut-de-chausses. » La même vérité se retrouve dans la peinture des faits. L'assaut du château de Tronka, nous le voyons avec tous ses détails, et apercevons pour ainsi dire d'une seule vue toutes ces scènes qui se passent en même temps. Oui, cette partie de l'œuvre de Kleist est de la bonne époque, soit par la manière dont le problème est posé et résolu, soit par l'art avec lequel sont décrits les sentiments et les faits.

Comment Kleist en est-il venu à gâter plus tard ce récit si franc et si vigoureux par des va-et-vient diplomatiques, l'opposition de deux maisons régnantes, des contes de sorcière ? Par plusieurs causes : par le désir de se montrer plus fidèle à l'histoire, par la haine que lui inspirait la Saxe, par l'influence que les romantiques exerçaient sur lui. Dans la première rédaction, telle qu'elle était issue du récit de Pfuel, il n'était pas question de la Saxe. Tout se passait dans le Brandebourg. Mais lorsque Kleist commença à publier sa nouvelle dans le *Phœbus*, il prit connaissance de sources écrites, et il eut la malheureuse idée d'en tenir compte, la plus malheureuse idée d'en tirer parti pour donner un libre cours à ses sympathies ou antipathies patriotiques. On a étudié les différentes sources auxquelles Kleist a puisé (1). La principale a été une chronique de Peter Haft.

Si l'on compare cette chronique au récit de Kleist tel que nous le possédons, et à la première rédaction telle que nous la concevons, on s'aperçoit qu'elle tient le milieu entre les deux. D'après Haft, Kohlhaas, sujet brandebourgeois, victime, de la part d'un seigneur saxon, de l'injustice que raconte Kleist, déclare la guerre à la Saxe.

---

(1) Les sources historiques ont été étudiées par Emile Kuh : *Die Quelle der Kleitschen Erzählung Michael Kohlhaas*, 2te Ausg., Leipzig, 1861 ; et par H. Burckhardt : *Der historische Hans Kohlhase und H. v. Kleists Michael Kohlhaas*, Leipzig, 1864.

L'Electeur de Brandebourg refuse d'intervenir à cause des mauvais rapports qui existaient alors entre les deux pays (vers 1540). En revanche, Luther s'intéresse à l'affaire. Comme cette intervention est sans résulat, Nagelschmidt, compagnon de Kohlhaas, l'engage à attaquer l'Electeur de Brandebourg pour le forcer à prendre sa défense. Mais l'Electeur de Brandebourg s'empare de Kohlhaas et de son compagnon et les condamne à mort. Toutefois, après l'exécution, il regrette sa sévérité.

Nous reconnaissons là la plupart des éléments et des personnages que nous trouvons dans le récit de Kleist sous sa forme dernière. Luther paraissait-il dans la rédaction primitive ? Nous n'en sommes pas sûr, mais nous le pensons ; car cette intervention est importante, et devait s'être conservée dans la tradition d'où Pfuel la tenait sans doute. Dans tous les cas, cette intervention touche au fond même du sujet, et en rehausse la portée; car la conduite de Kohlhaas se trouve ainsi condamnée par Dieu comme par les hommes.

Quel a été maintenant, quand Kleist eut consulté les sources, le point de départ des modifications qu'il introduisit dans sa nouvelle ? Evidemment ce fait que Kohlhaas, sujet brandebourgeois, n'avait pas pu se faire rendre justice en Saxe, et aussi cette indication que le Brandebourg et la Saxe étaient en mauvais rapports. C'était encore au commencement de notre siècle la situation relative des deux pays; et tandis que la Prusse avait dû à son attitude hostile d'être démembrée après Iéna, l'Electeur de Saxe avait conquis son titre de roi par ses complaisances envers Napoléon. Quand il eut lu les chroniques, Kleist songea à donner à son récit une couleur historique plus marquée, et en même temps à faire de son récit une glorification du souverain de la Prusse, un acte d'accusation ou plutôt une condamnation de celui de la Saxe.

Dans le premier but, il ajouta au titre de sa nouvelle, lorsqu'il la publia en 1810, ces mots: « d'après une ancienne chronique »; et, dans tout le cours du récit, il insista sur ce fait qu'il relatait uniquement ce qu'il tenait des sources mêmes, et était obligé de se taire sur certains points où elles gardaient le silence. Il réussit si bien à faire croire à la véracité de son récit que le *Lexique de la Conversation* de Brockhaus le donna pour authentique, malgré les inexactitudes

historiques manifestes qu'il contient (1). Dans le second, il donna un beau rôle à l'Electeur de Brandebourg, qui réclame son sujet dès qu'il a connaissance de l'affaire, qui le condamne il est vrai, parce qu'il est juste, mais qui, parce qu'il est juste aussi, lui fait obtenir la réparation qui lui est due, traite le condamné avec bienveillance et arme ses enfants chevaliers après sa mort ; et au contraire un rôle ingrat à l'Electeur de Saxe, qui est entouré de conseillers perfides, ne sait pas agir avec énergie, est épris d'une belle dame mariée, et qui, confondu par l'obstination que met Kohlhaas à ne pas lui rendre le billet, en devient malade et déplore son sort avec une faiblesse féminine.

Mais il ne suffisait pas à Kleist, pour satisfaire sa haine contre la maison de Saxe, de peindre sous des couleurs défavorables celui de ses représentants qu'il mettait en scène. Il fallait encore faire entrevoir à cette maison, qui faisait cause commune avec l'ennemi national, qu'elle était destinée à périr ; et, en revanche, il fallait lui montrer la grandeur future de la maison de Brandebourg, qui, elle, avait su faire face à l'ennemi. Et ainsi, obéissant d'autre part aux suggestions romantiques, il était amené à imaginer l'histoire de cette bohémienne qui prédit longue durée aux souverains de Brandebourg « dont la puissance surpassera celle de tous les seigneurs et princes de la terre », et qui au contraire prédit implicitement la fin de la maison de Saxe.

Mais ces complications diplomatiques produites par le fait que le maquignon, sujet brandebourgeois, possède une maison à Dresde ; cette glorification du souverain de Brandebourg et cette haine de celui de Saxe ; cette bohémienne qui se trouve être la fripière choisie par le chambellan, et qui est en même temps la femme que Kohlhaas a perdue d'une façon tragique, tout cela non seulement est en partie invraisemblable, et Kleist le reconnaît lui-même (2), mais

(1) Jul. Schmidt, Introd., p. LII.

(2) Au sujet de la bohémienne qui va voir Kohlhaas dans sa prison, Kleist écrit (Zolling, IV, p. 248) : « Et comme le vrai n'est pas toujours vraisemblable, il se trouva qu'il s'était produit ici un fait que nous relatons il est vrai, mais dont nous devons accorder à qui le voudra la liberté de douter. »

encore n'a rien à voir avec le sujet du récit, l'injustice faite à Kohlhaas et dont il veut obtenir réparation, et la société vengée de l'individu qui s'est fait justice lui-même. Pourquoi, à la fin, cette haine de Kohlhaas contre l'Electeur de Saxe ? Il est vrai que celui-ci n'a pas déployé, pour lui faire rendre justice, toute l'énergie qu'il aurait pu. Mais enfin Kohlhaas a obtenu justice ; et, s'il ne songe plus au sire de Tronka dès qu'il le sait condamné à deux ans de prison, pourquoi garde-t-il rancune à l'Electeur qui n'est coupable qu'indirectement ? Toute cette couleur anti-saxonne de la fin, due au patriotisme de Kleist, toute cette histoire de sorcière, due aux influences romantiques, gâtent une nouvelle où l'auteur avait déployé d'abord toutes les qualités qui le caractérisent.

Les autres nouvelles de Kleist sont évidemment très inférieures à ses trois premières, et même à *Kohlhaas* dans la première partie.

*La Mendiante de Locarno* est une histoire de revenant. Une vieille mendiante, qui a reçu l'hospitalité dans un château, reçoit du châtelain, à son retour de la chasse, l'ordre de se déplacer. La vieille, en se déplaçant, glisse, se blesse et meurt. Mais, morte, elle se venge en apparaissant dans la chambre même où elle a été rudoyée par le marquis. Le marquis, ruiné par la guerre et les mauvaises récoltes, veut vendre son château quelques années plus tard. Mais l'acheteur qui se présente, effrayé par l'apparition, refuse de l'acheter. A la fin le marquis, désespéré, affolé, met le feu aux quatre coins de son château et trouve la mort dans la chambre même où il avait ordonné à la mendiante de se déplacer. — Cette nouvelle de quatre pages est saisissante il est vrai, mais ce n'est après tout qu'une histoire de revenant ; et il y a une disproportion criarde, ainsi que le remarque justement M. Brahm (1), entre la faute et le châtiment. Car le marquis n'est coupable que d'un mouvement de mauvaise humeur contre cette mendiante qui se venge même après sa mort.

*L'Enfant trouvé* (2) rappelle à la fois, par son dénouement, *Michel*

---

(1) Page 337.

(2) Voir une traduction de cette nouvelle, due à M. Catulle Mendès, dans le supplément hebdomadaire illustré du *Journal* (numéros du 7 février 1894 et suiv.).

*Kohlhaas* et la *Mendiante de Locarno*. Un négociant romain, du nom de Piachi, a recueilli à Raguse, dans une peste où il a perdu son propre fils, un enfant nommé Nicolo, qu'il adopte. Ce dernier, intelligent du reste, manifeste de bonne heure un vif penchant pour le sexe féminin et une religiosité outrée. Quoique marié, il entretient des relations avec la maîtresse d'un évêque, que Piachi trouve dans sa maison le jour même où est morte la femme de Nicolo. Celui-ci, qui croit avoir été trahi par Elvire, seconde femme de son père adoptif, conçoit contre elle une haine violente, et se propose d'assouvir cette haine en même temps que ses instincts pervers en séduisant sa belle-mère. Un certain nombre d'indices lui font supposer qu'elle a de l'amour pour lui, et un jour il s'introduit dans sa chambre. Surpris par Piachi au moment où il s'efforce de rappeler à elle Elvire tombée en défaillance, et sommé de vider la maison, il déclare, en vrai Tartuffe, à son père adoptif qui lui a fait donation de la plupart de ses biens, que c'est à lui d'en sortir (1). Comme Nicolo se met sous la protection des Carmélites, Piachi prend, ainsi que Kohlhaas, la résolution de se venger lui-même, écrase contre le mur le crâne de Nicolo, et, condamné à mort, refuse l'absolution afin de retrouver en enfer Nicolo sur lequel il n'a pas assouvi sa vengeance.

Ainsi, comme Kohlhaas, Piachi se venge lui-même ; comme Kohlhaas, il conserve sa haine en mourant ; et il se propose de se venger encore après sa mort, comme la mendiante de Locarno, de l'ingratitude révoltante de son fils adoptif. On voit combien il faisait noir, à cette époque, dans l'âme de l'auteur. On peut reprocher à cette nouvelle, en dehors de sa teinte vraiment trop sombre, le rôle par trop considérable qu'y joue le hasard. Il se trouve que Nicolo, déguisé un soir, pour un bal masqué, en chevalier génois, ressemble à s'y méprendre à un noble génois nommé Colino qui a jadis sauvé la vie à Elvire, et pour la mémoire duquel, car il est mort d'une blessure reçue à cette occasion, elle a gardé une sorte d'adoration. Il se trouve que Piachi étant malade au moment où il

---

(1) Encore une réminiscence de la littérature française (*Tartuffe*, acte IV, scène VII).

rentre, Elvire le rencontre sous ce costume. Il se trouve (1) que, les deux noms ayant la même désinence, Nicolo croit qu'Elvire prononce son nom alors qu'elle est agenouillée devant l'image de Colino. Il se trouve encore que Nicolo est l'anagramme de Colino; que, d'un alphabet de lettres en ivoire dont Nicolo s'est servi dans son enfance, il ne reste que les six lettres qui constituent son nom, et que par hasard, en les plaçant l'une à côté de l'autre sur la table, il écrit le nom de Colino. On peut trouver vraiment que le dieu hasard joue un trop grand rôle, ici comme dans *Les Schroffenstein*, avec cette différence qu'ici les coïncidences ne sortent pas l'une de l'autre, comme les méprises dans la tragédie.

Si c'est le hasard qui dirige *L'Enfant trouvé*, c'est une sainte qui dirige une autre nouvelle de Kleist qui date de la même époque, *Sainte Cécile ou la puissance de la musique* (2). A Aix-la-Chapelle, quatre frères protestants, originaires de Hollande, se proposent de briser, le jour de la Fête-Dieu, les images du couvent de Ste-Cécile. Accompagnés d'une troupe de gens qui pensent comme eux, ils se rendent, le jour venu, dans l'église. La supérieure du couvent, qui a eu vent de leur projet, ne peut obtenir aucun appui des autorités. Pour comble de malheur, on ne pourra, vu la maladie grave de la sœur Antonia, qui dirige l'orchestre des sœurs, exécuter une messe d'un merveilleux effet et qui aurait peut-être calmé les esprits. Or, au moment où la cérémonie va commencer, et où les protestants se sont déjà permis quelques irrévérences, la sœur Antonia paraît; la messe que désirait la supérieure est exécutée, et tout se passe dans le plus grand ordre. En effet, les quatre frères, séduits par la musique, commencent par se découvrir, puis se proternent, et, privée de ses chefs, la bande des mécréants n'ose rien faire. La cérémonie finie, on trouve les quatre frères encore prosternés. Ramenés à l'hôtel, ils entonnent d'une voix épouvantable le *Gloria in excelsis* qui les a le

---

(1) Les mots *Es traf sich, zufällig* reviennent constamment.

(2) La nouvelle parut d'abord dans les *Abendblätter*, en novembre 1810, sous une forme plus concise. C'est ce qu'établit M. Erich Schmidt, *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, 3ter Band, 1tes Heft, 1890.

plus frappés dans la messe. Enfin on les conduit dans un hôpital de fous où leur mère les retrouve six ans plus tard chantant toujours, à certaines heures, les louanges du Seigneur et le *Gloria in excelsis*. Trois jours après, la mère, s'étant rendue près du couvent, apprend de l'abbesse, qui l'invite à monter, que ce n'est pas sœur Antonia, mais bien Sainte Cécile en personne, qui a dirigé l'exécution de la messe à la suite de laquelle ses fils ont été saisis de cette folie religieuse. Un an plus tard, nous dit Kleist, la mère rentra dans le sein de l'église catholique.

*L'Enfant trouvé* a une couleur anti-catholique. Car Nicolo, le fils ingrat, nous est représenté comme un cafard, et c'est parce que les moines prennent sa défense que Piachi se voit forcé de se charger lui-même de sa vengeance. *Sainte Cécile* au contraire est à l'honneur de la religion catholique. Car, si les quatre protestants sont touchés par la puissance de la musique, cette musique est produite par un orchestre de sœurs dirigé par une sainte qui prend en main la cause d'un couvent catholique menacé. Comment Kleist fut-il amené à rentrer lui aussi, du moins en tant que littérateur, dans le sein de l'église catholique, comme la mère des quatre frères protestants ? C'est que lui, qui la condamnait d'abord si sévèrement, avait ensuite été séduit par la pompe de ses cérémonies, au point qu'il avait écrit un jour, après avoir assisté à un office, que pour peu il se serait fait catholique. C'est ensuite qu'il se rapprochait de plus en plus de l'école romantique, qui penchait manifestement vers le catholicisme. Aussi sa nouvelle fut-elle saluée par l'école romantique en la personne de Tieck.

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'une légende, ainsi que le déclare Kleist, c'est-à-dire un genre où il est facile de frapper le lecteur, puisque le merveilleux est l'essence de la légende. Toutefois il faut reconnaître qu'avec ce chant épouvantable des quatre frères, Kleist, passant à côté du grotesque, arrive à produire un sentiment voisin de la terreur, et qu'en somme l'effet est puissant. Mais il y a de l'artificiel dans la composition. La légende est divisée en quatre parties dont la première et la troisième se passent six ans avant les deux autres. Dans la première partie, où l'auteur raconte que la messe une fois commencée se passa sans incident, il n'est nullement question

de l'attitude qu'eurent alors les quatre frères. Le récit de l'effet produit sur eux par le *Gloria in excelsis*, fait par un ami à leur mère dans la troisième partie, est intercalé entre la visite de la mère à l'hôpital et sa visite au couvent. Tout cela paraît cherché.

Si la composition de *Sainte Cécile* semble artificielle, celle du *Duel* est évidemment défectueuse. Nous sommes au XIV[e] Siècle. Un comte Jacob Barberousse fait tuer son frère pour s'emparer de son héritage. Mais la victime a déjà obtenu de l'empereur le droit de laisser ses biens à un fils naturel. Des recherches faites par la veuve du duc assassiné nommée régente, il ressort que son frère pourrait bien être le coupable. Le comte Jacob, payant d'audace, demande à être jugé, et déclare au tribunal établi à Bâle à cet effet que la nuit du crime il était dans la chambre de dame Littegarde, une veuve, qui jouit d'une excellente réputation, mais à laquelle on sait qu'il a fait la cour. Chassée par ses frères, celle-ci trouve un défenseur dans le sire Frédéric de Trota. Un duel, jugement de Dieu, a lieu solennellement entre l'accusateur et le défenseur. Ce dernier succombe, et Littegarde se croit coupable. Mais bientôt Frédéric guérit de ses graves blessures, tandis que la blessure insignifiante du vainqueur, le comte Jacob, grandit à vue d'œil. A la fin ce dernier avoue que son frère a été tué par son ordre, et Frédéric et Littegarde, qui devaient être exécutés vu l'issue du combat, sont réhabilités par l'empereur et se marient.

La faute de composition consiste en ceci que la recherche de l'assassin, sur laquelle l'intérêt se concentre au début, est complètement laissée de côté dans la suite, où l'intérêt porte sur la situation de Littegarde, en sorte que le personnage de la régente, par exemple, qui semblait devoir jouer un rôle important, ne reparaît guère qu'à la fin, au moment où se représente à nos yeux cette histoire de l'assassinat que nous avions entièrement perdue de vue. D'autre part, la situation de Littegarde, qui finit par supposer, vu la manière dont Dieu semble avoir jugé, qu'elle est peut-être coupable sans s'en douter et a été victime de quelque viol dont elle n'a pas eu connaissance, rappelle de trop près celle d'Alcmène et de la marquise d'O... pour que Kleist échappe au reproche de se répéter. Toutefois, malgré ses défauts, la nouvelle est assez fortement nouée. Car le comte Jacob

croit véritablement avoir possédé Littegarde, alors qu'il n'a eu affaire qu'à une servante, et il jure devant le prêtre qu'il a dit la vérité, serment qui produit sur tous une impression profonde et contribue à développer ce trouble des sentiments qui ne règne pas seulement chez Littegarde. Il n'en reste pas moins que, même en admettant un jugement de Dieu comme sujet d'une nouvelle, celui qui est décrit ici est assez singulier; car il ne produit ses effets que longtemps après et nécessite une modification des statuts relatifs à la matière.

Ainsi les dernières nouvelles de Kleist sont sensiblement inférieures aux premières ; mais c'est moins par la manière dont elles sont écrites, car elles sont encore saisissantes, que par leur couleur générale, les sujets qui y sont traités, le pessimisme qui y règne, la composition moins savante, et surtout les ressorts qui y jouent le principal rôle. Dès la fin de *Kohlhaas*, une histoire de sorcière usurpe la place qui revient de droit au maquignon. Dans *La Mendiante de Locarno*, c'est encore une sorcière qui agit ; dans l'*Enfant trouvé*, c'est le hasard qui dirige l'action ; dans *Sainte Cécile*, une sainte ; dans *Le Duel*, Dieu lui-même. On se demande ce que deviennent la volonté et la liberté humaines sous l'empire de ces puissances occultes qui les dirigent à leur insu. On sent que le pessimisme de Kleist s'accentuait chaque jour davantage ; et du reste l'école romantique agissait dans le même sens sur son esprit. — Même au point de vue de la forme, ces nouvelles sont inférieures aux premières ; certaines locutions, comme *dergestalt dass*, *gleichwohl*, etc., y reviennent à chaque instant ; les phrases sont violentées dans leur construction, et la ponctuation déroute.

Mais, prises dans leur ensemble, et en laissant de côté les défauts des dernières, les nouvelles de Kleist présentent de grandes qualités. Elles sont d'un effet saisissant ; elles marchent, l'auteur n'intervenant presque jamais pour son propre compte. Les actions, les personnages sont décrits d'une manière frappante, et tout cela avec des procédés très sobres, Kleist excellant à peindre une action par un geste, une personne par un mot, à éveiller un sentiment par une ligne. Force, impersonnalité, concision et sobriété, tels sont les traits qui caractérisent ces récits faits pour être lus à haute voix. En effet, l'agencement des phrases, si claires dans les premières nouvelles, malgré l'apparent

enchevêtrement de leurs membres, et la ponctuation originale de Kleist n'ont pas d'autre objet que de rendre plus aisée la tâche du lecteur, auquel l'auteur voulait faciliter un succès que le fond même des récits rendait certain ; car elles présentent un puissant intérêt dramatique.

Dans les éditions complètes de Kleist, par exemple celles de Zolling et de Muncker (Stuttgart, Cotta), on trouve, à la suite des *Nouvelles*, un assez grand nombre de fragments tirés des *Abendblätter*. Mais, outre que les éditeurs, à la suite de Köpke, n'ont pas suffisamment séparé l'œuvre de Kleist de celle de ses collaborateurs, ainsi que le dit M. Erich Schmidt, ces fragments offrent en général un intérêt médiocre. Signalons pourtant une anecdote bien enlevée (Zolling, IV, p. 364 et suivantes), qui décrit le sang-froid d'un cavalier prussien après la bataille d'Iéna, et quelques considérations sur le théâtre des Marionnettes, d'apparence paradoxale, mais curieuses.

# CHAPITRE XI

## CONCLUSION

—

### I

Il nous reste à préciser et à condenser les principaux traits de l'auteur et les caractères saillants de son œuvre ; et aussi à déterminer la place qu'il occupe dans le mouvement littéraire de son époque.

Quand on examine le portrait qui nous est resté de Kleist, il est impossible de ne pas être frappé d'une chose : de l'expression de douceur, presque féminine, répandue sur cette physionomie ; et il est difficile de penser que ce soit là le portrait d'un homme dont la vie fut une tragédie, y compris le dénouement, et dont les œuvres ont, pour la plupart, un caractère si sombre. Il semble qu'il y ait une contradiction entre le portrait d'une part, l'écrivain et son œuvre de l'autre.

Et cependant, cette contradiction n'est qu'apparente. Il est vrai que le portrait nous représente Kleist à vingt-trois ans. Mais la qualité qui y domine était bien un des traits de son caractère, et ce trait ne s'effaça jamais, même après que son caractère eut été modifié profondément par des causes intérieures et extérieures. Droit et franc, incapable d'un mensonge ou d'une bassesse, Kleist était en

même temps d'une nature calme et douce. Entré dans l'armée par une tradition de famille, il désirait la paix, bien que rien ne nous autorise à suspecter sa bravoure, et détestait le service militaire, auquel il renonça de bonne heure. Il songe à devenir professeur d'Université, c'est-à-dire à mener la vie la plus calme qui puisse être. Pendant quelque temps, il ne rêve que le bonheur domestique, une femme dont il sera tendrement aimé, des enfants qu'il élèvera ; ce bonheur domestique, il se le figure même d'une manière idyllique, dans une chaumière qui abritera ses chastes amours. Ce n'est que plus tard, et sous l'empire d'autres préoccupations, qu'il renonça à cet idéal, qu'il caressait encore au moment où il allait en poursuivre un autre.

Une âme douce et aimante comme la sienne ne pouvait manquer d'exciter chez autrui une sympathie méritée. Sa sœur Ulrique, malgré de nombreux froissements, lui resta profondément attachée jusqu'au dernier jour. Nous ne savons pas si Kleist eut beaucoup d'amis. Mais tous ceux que nous lui connaissons lui étaient entièrement dévoués. Il n'était même pas besoin d'un long temps pour qu'on se sentît attiré vers lui. Zschokke, le jeune et le vieux Wieland en sont des preuves. Chez les femmes, cette affection, qui demeurait de l'amitié chez Caroline Schlieben, déjà fiancée à Lohse, se changeait aisément en amour. En dehors de Wilhelmine, qu'il abandonna, et qui ne put lui garder rancune, quatre femmes s'éprirent de Kleist, Louise de Linkersdorf, la fille de Wieland, Julie Kunze et cette Henriette Vogel qui voulut mourir avec lui. Comment un pareil homme, aimable et aimé, en arriva-t-il à terminer ses jours par un suicide ?

C'est qu'à côté de ces sentiments presque féminins, de ces rêveries idylliques, existaient chez Kleist, et au plus haut degré, des qualités éminemment viriles. Cette âme tendre était terriblement vivante, douée d'une énergie et d'une activité sans égales. Quand elle s'est une fois proposé un but, elle le poursuit jusqu'à ce qu'elle l'ait atteint, et en dépit des obstacles. Malgré les préjugés et l'opposition de sa famille, malgré la modicité de sa fortune, il abandonne le métier militaire dès qu'il croit y voir un obstacle à son bonheur. Persuadé

qu'on ne peut être heureux que par le développement intérieur, il s'impose, pendant ses études académiques, un travail qui étonne ses professeurs et qui ébranle sa santé. Mais il ne lui suffit pas de s'instruire lui-même ; il faut qu'il forme les autres. Sa force a besoin de se dépenser, et il régente sa sœur, les dames de Francfort, sa fiancée elle-même. Il songe à répandre autour de lui cette science encore imparfaitement digérée ; il veut enseigner dans une chaire, transporter en France la philosophie de Kant. Quand ensuite il croit avoir reconnu que la science ne fait peut-être pas le bonheur, il n'hésite pas à se déplacer, à voyager, même très loin, à se rendre à Würzbourg ou à Paris pour tirer ses idées au clair et fixer un nouvel objet à son existence. Quand enfin il croit l'avoir trouvé, il sacrifie Wilhelmine pour n'être gêné par aucune entrave. Il marche avec décision au but qu'il a assigné à son activité, et les hésitations que nous découvrons dans les lettres de cette époque proviennent de ses incertitudes sur le but à atteindre, c'est-à-dire du trouble qui règne dans son intelligence, mais non de sa volonté.

Agir, faire quelque chose, voilà ce qui tourmente Kleist. Quand il a renoncé à agir sur les autres par l'enseignement, il veut agir sur eux d'une autre manière, d'une façon plus humaine. Il veut créer, et s'imposer par ses œuvres. Mais alors se développe en lui un autre sentiment, qui n'est au fond qu'une des formes de l'activité : l'ambition. Car, être ambitieux, n'est-ce pas vouloir jouer un plus grand rôle, agir plus que les autres ? L'ambition naît au cœur de Kleist dès ses premières productions. *Les Schroffenstein* sont à peine imprimés, qu'il traite cette tragédie, remarquable en somme pour un débutant, de misérable paperasse. Il rêve de s'élever plus haut, plus haut que les autres, plus haut que tous, même que Gœthe, et de lui enlever le laurier qui couronne son front ; et il travaille à ce *Robert Guiscard* qui doit lui assurer la suprématie littéraire.

Mais ici est l'écueil. Nos forces sont plus limitées que nos désirs, surtout quand nous lâchons les rênes à ces derniers, ainsi que le fit notre auteur. La présomption expose à de graves mécomptes, et tel qui brille au second rang, incapable d'atteindre le premier, tombe d'une lourde chute pour avoir visé trop haut. Kleist l'éprouva cruel-

lement avec son *Robert Guiscard*. Non-seulement il ne put ni détrôner Gœthe, ni même achever son œuvre, mais encore il faillit perdre, à la suite de cet insuccès, la raison et même la vie. Car il se serait certainement fait tuer s'il avait pu s'engager dans l'armée française, et le fait de prendre du service dans l'armée d'une nation qu'il détestait dès son séjour en Suisse était un accès de folie qu'il reconnut lui-même.

Dès ce moment, Kleist a perdu le calme qui aurait permis à son génie de se développer avec sérénité. Il semble que cette raison qu'il a failli perdre, et qui reparaîtra nette et ferme dans la manière dont il concevra le personnage de l'Electeur dans *Le Prince de Hombourg*, s'efface devant une autre faculté, que Kleist avait puissante et qui devient dominante désormais, l'imagination. Comme tous ceux qui sont la proie de cette faculté et ne savent pas réprimer ses écarts, Kleist a des hauts et des bas terribles. Les périodes de calme, comme une partie de son séjour à Kœnigsberg, sont de courte durée. En général, il est trop confiant ou désespéré. Tantôt il voit s'ouvrir devant lui un avenir de bonheur et de gloire : par exemple, il se promet monts et merveilles de la librairie qu'il fonde et de la publication du *Phœbus*; tantôt au contraire il tombe dans des abattements qui ruinent ses forces physiques et altèrent ses forces morales.

Deux causes contribuèrent à aggraver ce mal dont nous trouvons la première cause dans une ambition déçue : la question pécuniaire et le sentiment patriotique. Kleist appartenait à une famille nombreuse et peu fortunée. Il renonce de bonne heure à son métier de soldat et ne reste que peu de temps fonctionnaire. Sa fortune modique aurait à peine résisté à cette absence de position; il l'entame, puis la dissipe par les voyages qu'il croit devoir faire; il réduit presque à néant celle d'Ulrique. Dans la plupart des lettres qu'il lui adresse, nous le voyons traiter des questions d'argent, et nous savons que notre auteur, qui croyait déjà, en Suisse, devoir restreindre ses dépenses, était fort gêné à Berlin dans l'année qui précéda sa mort. Car ses ouvrages, sur lesquels il comptait pour relever sa situation précaire, lui rapportèrent peu, vu les circonstances politiques.

En effet, les chagrins patriotiques vinrent de bonne heure s'unir

aux préoccupations matérielles pour assombrir son âme. La Prusse n'a jamais passé par une crise plus terrible que celle de l'époque où vécut Kleist. Il la vit écraser à Iéna, démembrer à Tilsit, à deux doigts de sa ruine, sans espoir de salut; car la plupart des princes allemands étaient les alliés de Napoléon; et l'Autriche, dans laquelle il avait mis sa suprême pensée, il la vit, battue à Wagram, subir le traité de Vienne.

Sous l'action de ces causes diverses, préoccupations matérielles, déceptions du génie et du cœur, l'originalité naturellement bizarre du caractère de Kleist prend, par instants, l'apparence de la folie. La bizarrerie de son caractère s'était montrée de bonne heure par cette singulière idée d'empêcher Wilhelmine, qu'il voulait épouser, de dévoiler leur amour à ses parents. A Dresde, il rêve de changer de religion parce qu'il est séduit par la pompe d'une cérémonie catholique. Bientôt le mal s'aggrave. A partir du moment où il est sous l'empire de son *Robert Guiscard*, sa bizarrerie prend un caractère alarmant. Non seulement il veut se donner la mort, mais il veut que son ami Pfuel se la donne aussi. A Dresde, il veut un jour que Müller lui cède sa femme. Ses sentiments patriotiques ont quelque chose de féroce. Il se complaît dans l'idée de la mort et du meurtre. Il visite un champ de bataille et rêve d'assassiner Napoléon, prend même des dispositions à cet effet. Kleist sembla se remettre, il est vrai, de la crise de *Robert Guiscard*; mais l'équilibre rompu ne se rétablit pas; le mal empira et fit, vers la fin surtout, des progrès effrayants qui faisaient pressentir la catastrophe.

Cette catastrophe, ce suicide qui termina la vie de Kleist, on la sent venir de loin, et non-seulement à cause de ce qu'il fait, mais aussi à cause de ce qu'il pense. Kleist n'est pas une âme vulgaire qui agit à la légère, sous l'impulsion du moment. Sans doute il subit, comme les autres, les secousses qui viennent du dehors. Mais ces secousses ne produisent en lui tant d'effet que parce qu'elles trouvent un terrain tout préparé. Dès que Kleist réfléchit, il fixe un but à son existence, et ce but est le bonheur. Il croit le trouver d'abord dans la science, puis dans l'amour, enfin dans la gloire. A mesure que ses rêves s'évanouissent, une sombre

mélancolie s'empare de lui. Il doute. Mais son doute ne porte pas sur l'existence d'un être qui dirige l'univers, ni même, au début, sur sa bonté. Kleist trouve seulement que ses voies sont incompréhensibles; et, à mesure qu'il avance, il est frappé davantage du désordre qui règne dans le monde, des injustices qui s'y commettent, de l'écrasement du droit par la force, de l'impuissance du génie à obtenir la place qui lui revient. Il lui semble que cette liberté que nous possédons est un bien illusoire ; et cet être qu'il place au-dessus de nous, il se le représente peu à peu comme une puissance mystérieuse et terrible, comme une sorte de fatalité antique. Oui, nous ne sommes que des jouets entre les mains du hasard. Cette idée qu'il exprimait de bonne heure fait de plus en plus partie de son âme. Et il lui semble que, soumise à ce pouvoir capricieux qui fait succomber la Prusse, qui fait échouer ses œuvres, la vie est mauvaise et doit être rejetée. Et, insensiblement, les idées de suicide s'emparent de lui ; et, après plusieurs vaines tentatives, encouragé du reste par les nombreux suicides qui se sont échelonnés sur sa route, persuadé que la sagesse suprême est du côté de ceux qui renoncent à une lutte inégale, il se résout à en finir avec l'existence. Son suicide est la conclusion logique de son caractère, des circonstances où il a vécu et de sa façon de voir le monde.

## II

Il n'est pas étonnant que l'œuvre d'un pareil homme ait, dans son ensemble, un caractère sombre. Sans doute Kleist a écrit une comédie, *La Cruche cassée*, à laquelle on ne peut refuser le mérite d'être très amusante. Sans doute il a été attiré par une comédie de Molière, et, dans les parties où il n'a pas cru devoir le modifier, il a montré une humour qui lui permet de faire bonne contenance à côté de l'original. Mais l'ensemble de son œuvre, les *Nouvelles*

surtout, laisse une impression triste et même lugubre. Les meurtres s'accumulent dans *Les Schroffenstein* ; on prévoit une catastrophe à la fin de *Robert Guiscard* ; Achille et Penthésilée meurent à la fin de la pièce. Michel Kohlhaas et Piachi, Jeronimo et Josephe, Gustave et Toni, le marquis de *La Mendiante de Locarno*, périssent d'une façon tragique. Il est vrai que trois de ses tragédies et deux de ses nouvelles finissent d'une façon heureuse. Mais, dans *La Bataille d'Arminius*, Ventidius est tué de façon à exciter la pitié, et le triomphe de la cause germanique est acheté au prix du massacre des chefs romains auxquels l'auteur a su nous intéresser ; c'est sur un champ de carnage que se lève le soleil de la liberté. Sans doute *Catherine d'Heilbronn* et *Le Prince de Hombourg* brillent en somme d'une lumière plus douce. Mais le ciel ne s'éclaircit qu'à la fin, de même que dans *La Marquise d'O...*, et surtout dans *Le Duel*, où les héros sont graciés en présence de l'échafaud.

Mais le sombre ne suffit pas à Kleist. Il lui faut l'horrible. Il peint volontiers les sentiments les plus violents, la haine surtout, ou encore le fanatisme religieux, ou un amour qui confine à la folie ; car ces sentiments peuvent se traduire par des actes de sauvagerie. Ses personnages meurent sous des massues d'un poids double, quand ils n'ont pas la tête écrasée contre un pilier, quand leur cervelle ne rejaillit pas sur un mur. Tantôt c'est une ourse qui venge la vanité d'une femme. Tantôt c'est la femme elle-même qui se charge d'exécuter sa vengeance, et, après avoir fait dévorer son amant par ses chiens, lui donne des morsures au lieu de baisers, par une erreur de prononciation que la langue allemande explique, mais que le goût réprouve. Il semble vraiment que Kleist se complaise dans ces scènes d'horreur qui provoquent une répulsion physique.

C'est que Kleist aime à sortir des sentiers battus, à frapper le lecteur par l'étrange, par l'extraordinaire. Une idée qui revient souvent chez lui est la suivante : « S'est-il passé quelque chose de semblable depuis que le monde existe ? » Il semble que les choses l'attirent en raison même de l'étonnement qu'elles provoquent : un doigt coupé à un enfant, une ressemblance entre Toni et la

première fiancée de Gustave, entre la fripière et la femme de Kohlhaas, une femme qui conquiert son mari dans une bataille, une autre qui n'a pas reconnu le sien entre ses bras, une autre enfin qui va devenir mère sans savoir pourquoi. Plus les faits sont surprenants, et plus ils semblent à Kleist mériter d'être traités d'une façon littéraire.

Mais le chemin est glissant sur cette voie. L'étrange n'est pas loin du merveilleux, et les problèmes que l'intelligence humaine ne comprend pas ne se résolvent pas toujours d'une façon naturelle. Aussi Kleist fait-il souvent appel au surnaturel sous toutes ses formes. Tantôt c'est le hasard qui dirige les événements, comme dans *Les Schroffenstein*, probablement aussi dans *Robert Guiscard*, et dans *L'Enfant trouvé*. Tantôt c'est la divinité elle-même, comme dans *Catherine d'Heilbronn, Le Tremblement de terre du Chili* et *Le Duel*. Tantôt encore ce sont des êtres délégués par cette divinité, un ange dans *Catherine d'Heilbronn*, une sainte dans *Sainte Cécile*. Il assigne même un rôle à un état maladif dont il fait une puissance mystérieuse, émanée on ne sait d'où, du ciel ou de l'enfer : le somnambulisme. Catherine est somnambule ; le prince de Hombourg l'est aussi. Puis, c'est une sorte de démon intérieur qui agite les êtres et les entraîne malgré eux ; Achille et Penthésilée sont dans ce cas. Le mystérieux plaît tant à Kleist qu'il l'emploie là même où il n'est pas nécessaire, comme dans *Les Schroffenstein*, où la sorcière Ursule, veuve d'un fossoyeur, n'exerce pas d'action sur les événements ; comme dans *La Bataille d'Arminius*, où une sorcière prédit à Varus qu'il est à trois pas du tombeau, ce que nous pouvons deviner ; et là même où il est nuisible, comme dans *Catherine d'Heilbronn*, où le somnambulisme et l'intervention de Dieu rendent moins nette la thèse qu'il veut soutenir ; comme dans *Le Prince de Hombourg*, où le somnambulisme du prince transforme en erreur, en faute d'inattention ce qui devrait être une faute contre la discipline.

Il est vrai que toutes ces observations s'appliquent surtout aux créations secondaires de Kleist. Mais, comme ses chefs-d'œuvre même s'en ressentent, nous sommes bien forcé d'y voir une de ses manières de concevoir les choses et les sujets. Il est vrai encore que,

sur ce point, il a subi au début l'influence de Shakspeare, qui a fait paraître des sorcières, à la fin celle des romantiques. Tout cela excuse la faute, mais ne l'efface pas. Heureusement que Kleist n'est pas tout là, et qu'il a su plusieurs fois, en dépit des idées qui avaient cours autour de lui, concevoir des sujets où les ressorts fussent humains, où la liberté, la raison et la volonté de l'homme jouassent un rôle.

En effet, il a à plusieurs reprises conçu et résolu ses sujets d'une façon naturelle. Le problème posé au début de *La Marquise d'O...* s'explique par un évanouissement très vraisemblable. Le meurtre et le suicide qui terminent *Les Fiançailles de Saint-Domingue* nous peinent sans doute, mais ne nous étonnent pas. Dans la première rédaction de *Kohlhaas*, Kleist a su poser un problème et trouver la solution la plus satisfaisante. Dans *La Bataille d'Arminius*, les dieux secondent sans doute la juste cause ; mais c'est surtout à lui-même, à sa ruse et à son audace, que le chef germain doit l'affranchissement de sa patrie. Pourquoi faut-il que dans ses deux meilleures créations, *Catherine d'Heilbronn* et *Le Prince de Hombourg*, Kleist ait glissé des éléments étrangers qui détruisent ou atténuent l'idée qu'il voulait développer ? Il dit expressément qu'il voulait montrer, dans sa *Catherine d'Heilbronn*, un être aussi puissant par son abandon que Penthésilée l'est par sa violence. Pourquoi alors le somnambulisme et l'intervention de Dieu ? Le dévouement de Catherine devait être récompensé pour des motifs humains, et le comte devait s'éprendre d'elle à cause de ses vertus, et non parce que c'est la femme qu'un songe lui a promise, non parce que c'est la fille d'un empereur. Sans doute l'intervention du ciel nous intéresse en faveur d'un être aussi touchant que Catherine. On comprend que la pièce plaise telle qu'elle est. Mais cette pièce est plutôt un opéra qu'une tragédie, et Kleist, qui voulait soutenir une thèse, aurait dû opter pour la dernière. De même, dans *Le Prince de Hombourg*, il s'agit de savoir si c'est la discipline ou l'initiative qui doit l'emporter. C'est là la question que Kleist veut traiter, le problème qu'il veut résoudre, et le rôle de l'Electeur ne se conçoit pas sans cela ; pourquoi alors faire de Hombourg un somnambule, et excuser d'avance, par la maladie qu'il lui prête, la faute dont il

veut faire reconnaître la gravité ? Quand on fait un libretto d'opéra, on peut osciller entre les puissances surnaturelles d'une part, les idées et les sentiments humains de l'autre ; mais lorsqu'on écrit une tragédie, qu'on soutient une thèse, il faut sacrifier résolûment les premières. C'est ce que Kleist n'a pas fait.

Et nous le regrettons vivement. Car il aurait pu le faire sans inconvénient. Ses héros, avec la vie qu'il leur communique en vrai disciple de Shakspeare, n'ont pas besoin d'être mus par des influences suprasensibles. Ils trouveraient aisément en eux-mêmes de quoi se décider et agir. Malgré le réseau surnaturel qui les enveloppe, ils vivent de leur propre vie, et se meuvent d'eux-mêmes. Ce n'est pas qu'ils ressemblent aux personnes que nous voyons tous les jours, ni même aux héros ordinaires des tragédies. Mais, tels qu'ils sont, ils vivent d'une façon intense, et leur caractère est fortement dessiné.

Tous, ils ont l'énergie du poète qui les a créés. Mais tous n'ont pas été créés de même sorte. Nous les distinguerions volontiers en trois classes : les héros, les héroïnes, les personnages de second ordre. Les premiers, Kleist les a faits à son image ; les secondes, il les a créées d'après ses rêves ; les troisièmes, d'après ses observations.

Ottokar déjà est Kleist avec la confiance qu'il demande à sa fiancée, avec ses alternatives d'espoir et d'abattement. Penthésilée, car cette femme a des qualités viriles, c'est Kleist avec son ambition (il dit expressément qu'il a mis en elle le fond de son être) ; c'est Kleist qui veut tout ou rien et déchire son *Robert Guiscard*, parce qu'il le trouve imparfait, comme Penthésilée déchire Achille ; le comte, c'est encore Kleist avec ses violences passagères, mais aussi avec sa douceur innée. Car, il faut le remarquer, les héros de Kleist ne deviennent violents et même furieux que par suite des circonstances, de même que ce sont les circonstances qui amenèrent Kleist à un état voisin de la folie. Penthésilée, avant qu'elle fût éprise d'Achille, était d'une nature douce et inoffensive, ainsi que le déclare la première prêtresse : « Elle n'écrasait pas le ver qui jouait sous la plante de ses pieds. » De même, les bardes célèbrent la douceur d'Hermann : « Tu es si doux, ô fils des dieux, le printemps ne peut l'être davantage. » Et pourtant cet Hermann, doux comme Kleist,

est terrible comme lui dans son patriotisme. Tous les moyens sont bons pour lui, et, si c'était nécessaire, il n'hésiterait pas plus devant un assassinat que Kleist ne recula devant la pensée de tuer Napoléon. Du reste, plusieurs chefs romains sont tués traîtreusement par lui. Hombourg, c'est encore Kleist avec ses rêves de gloire, avec ses alternatives de courage et de défaillance. Hombourg ne craint pas la mort sur le champ de bataille, et il tremble comme une femme quand il est convaincu que sa condamnation est sérieuse. Kleist ne craignait pas la mort non plus, puisqu'il se la donna volontairement ; mais que de fois ne doit-il pas avoir reculé en tremblant devant la vision de ce suicide ! Et ce Michel Kohlhaas obstiné, entêté, pour lequel Kleist a toute la sympathie qu'il prête à l'Electeur, n'est-ce pas l'auteur avec sa rage du droit, sa haine du désordre qui règne dans le monde, et aussi, dans le remaniement de la nouvelle, sa haine de la maison de Saxe vendue à l'étranger ? Oui, tous les personnages d'homme, Kleist les a créés à son image. Sans doute il a prêté à chacun d'eux les traits particuliers que commandent sa situation et les circonstances ; mais ils vivent de sa vie ; il a mis son âme en eux.

S'il a peint les hommes à son image, il a peint les femmes telles qu'il les rêvait. S'il a mis son âme dans les premiers, il a mis son cœur et son imagination dans les secondes. Agnès, Penthésilée à ses moments de détente, Catherine, même Thusnelda, Natalie, Alcmène, Eve, la marquise d'O..., Littegarde, toutes ces figures, c'est sans doute la femme en général, car Kleist a complété ses caractères avec des traits divers suivant les cas ; mais c'est surtout la femme que Kleist rêvait pour lui, c'est la femme telle qu'il aurait voulu Wilhelmine, qui résista peut-être un peu à ses exigences, la femme telle qu'il aurait voulu Julie Kunze : la femme tendre, aimante, avec son abandon et sa teinte romanesque, confiante en celui qu'elle aime, se sacrifiant pour lui, vivant uniquement de la vie du cœur. Ce n'est pas qu'il refusât à la femme le droit de penser, ni même une certaine énergie ; il proposait à sa fiancée des sujets de réflexion ; sa marquise d'O... a de la volonté ; sa Natalie, après avoir tenté une ruse féminine, admire la fermeté de son fiancé ; mais les qualités qu'il lui demandait surtout, c'étaient l'abandon et le dévouement. Et voilà pourquoi Catherine d'Heilbronn est sa création la plus parfaite.

Quant aux personnages quî, d'après leur rôle secondaire ou leur situation sociale, ne peuvent être ni lui, ni la femme telle qu'il la rêvait, il les peint d'après ses souvenirs littéraires ou ses observations personnelles; ils n'en sont pas moins vivants pour cela, et il faut reconnaître que Kleist était doué d'ùn rare esprit d'observation, qui se manifeste dans les moindres détails. Chefs, seigneurs, vassaux, valets, paysans sont bien tels que nous nous les figurons ou que nous les voyons sous nos yeux. Il semble même que les personnages soient d'autant plus vrais qu'ils appartiennent à une classe moins élevée. Ulysse ne s'écarte pas de la tradition, bien que Kleist n'ait pas exploité en entier le caractère qu'elle lui fournissait. Varus est bien un général romain. Le burgrave, le rhingrave sont bien des seigneurs du Moyen-Age. Aldöbern est insolent comme un héraut de chanson de geste. Kohlhaas, quoiqu'il soit Kleist à certains égards, est bien un maquignon qui veut au début faire une bonne affaire, et, en présence de l'échafaud, il frappe sur la croupe de ses chevaux remis en bon état. Ce Sosie couard, ce Mercure gouailleur, cette Charis acariâtre sont bien dans la nature ; il est vrai qu'ici Kleist était soutenu par Molière. Mais les personnages de *La Cruche cassée,* Veit, Ruprecht, Marthe lui appartiennent en propre et sont bien des paysans avec leur bavardage, leurs mouvements violents, leurs intempérances de langage.

En somme, quelle que soit l'origine des personnages de Kleist, on ne peut leur refuser une qualité ; c'est d'être vivants, frappants, et de se graver dans la mémoire avec les traits que l'auteur leur a donnés. Ces personnages, d'où qu'ils viennent, il les a sous les yeux, et il les met sous les nôtres. Il les peint par leurs paroles, par leur silence, par leurs gestes, par leur attitude; et si l'on peut reprocher quelque chose à ses sujets, à la façon dont il les a conçus, on ne peut qu'admirer la vérité avec laquelle il peint ses personnages ou qu'il leur communique.

Pour ce qui est de sa langue et de son style, soit en prose, soit en vers, nous savons que Kleist polissait et limait sans cesse. Il n'en est pas moins vrai qu'il a souvent violenté la langue, soit par les mots qu'il emploie, soit par le sens qu'il leur donne, soit par le genre ou

la déclinaison qu'il attribue à certains substantifs, soit par l'usage de provincialismes et de gallicismes, soit enfin par la manière dont il construit et ponctue ses phrases. Dans ses premières productions, on sent cette enflure qui est un des défauts de Shakspeare, et plus encore de certaines productions allemandes de la période de *Sturm-und-Drang*; les métaphores de Kleist, notamment dans *Les Schroffenstein*, sont obscures, pénibles, peu justes, parfois d'un goût douteux. Peu à peu, il se débarrasse de ce défaut et se fait la langue qui lui convient, langue toujours pleine de couleur, mais en même temps précise et énergique au plus haut degré. Ses métaphores sont justes, et suivant les circonstantes, il sait hausser ou baisser le ton avec une rare souplesse.

## III

Telle est l'œuvre de Kleist. On peut dire qu'elle est bien sienne, et c'est surtout dans sa vie qu'il faut en chercher l'explication. Mais il n'est pas de génie, si original qu'il puisse être, qui échappe aux influences littéraires qui l'entourent. Toutefois, il y a cette différence entre le génie original et celui qui ne l'est pas, que le second subit ces influences telles qu'elles se présentent, avec la force relative qu'elles ont dans le mouvement de l'époque, tandis que le premier est actif dans l'imitation même, fait un choix parmi les modèles qui s'offrent, et s'attache de préférence à ceux qui répondent le mieux à sa propre nature. Essayons de déterminer ce que Kleist doit à ses devanciers et à ses contemporains.

Né à la fin du XVIII[e] siècle et pendant la période de *Sturm-und-Drang*, Kleist a subi dès le début de sa carrière littéraire l'influence de Rousseau et celle de Shakspeare, et d'autant plus fortement qu'il y avait entre lui et chacun d'eux, sous des rapports différents, une affinité secrète. Tempérament passionné, il a lu et relu le philosophe

qui avait revendiqué pour le cœur une large place à côté de la raison. Cette place, il la lui a accordée dans ses œuvres. Car ce ne sont pas seulement ses femmes qui agissent d'après leur cœur. Ses héros aussi suivent les impulsions qui viennent de lui, tout au moins s'y abandonnent. Achille, le comte, Hermann, Hombourg, Kohlhaas sont ébranlés par des émotions profondes, sentent la tempête déchaînée au fond de leur âme. — D'autre part, Kleist était doué d'une faculté puissante: celle de voir tout un caractère derrière un acte, et, quand il créait, de faire éclater dans chaque acte d'un personnage la totalité du caractère une fois posé. Cette manière d'observer et de peindre convient surtout au genre dramatique, et l'un des principaux, ou plutôt le principal mérite de Shakspeare, est d'avoir possédé à un haut degré la faculté qui la rend possible. Or Shakspeare était le modèle des auteurs de la période de *Sturm-und-Drang*. La peinture des caractères était devenue la partie essentielle de l'art dramatique, et comme Shakspeare avait mis dans beaucoup de ses personnages cette violence qui est le propre de la nature livrée à elle-même, ses imitateurs allemands peignaient des caractères violents, esclaves de leur passion, déséquilibrés même, persuadés que plus le caractère serait en dehors des règles ordinaires imposées par la tradition et la société, plus il serait voisin de la nature. C'était perdre ce sens du réel que Shakspeare conserve toujours. Quand Kleist commença à penser par lui-même, l'Allemagne retentissait encore des clameurs soulevées par les premières pièces de Schiller, qui appartiennent encore à l'école. Il alla à la source même où elle avait puisé, à Shakspeare. Mais, comme Kleist n'appréciait pas moins la vérité que la force, ou plutôt pensait avec raison, ainsi que Shakspeare, qu'une création ne peut être puissante qu'à la condition d'être vraie, il ne perdit pas la réalité de vue, et, malgré son amour de l'étrange, il réussit, comme Shakspeare, à rester sur le terrain du réel en mettant dans chacun de ses personnages quelque chose de lui-même, de ses rêves ou de ses souvenirs. Ses personnages, pas plus que ceux du poète anglais, ne furent de purs produits de l'imagination. De là vient que, comme Shakspeare, il les voyait devant lui avec les yeux de l'esprit, épiait leurs sentiments, leurs idées, leurs paroles, leurs gestes. De là vient aussi qu'il trouvait du premier coup ce que chacun

d'eux devait faire ou dire dans les diverses circonstances où il les plaçait. Doué de qualités analogues à celles de Shakspeare, attiré en outre vers lui par la vogue dont il jouissait alors, il a, par la pratique de ses œuvres, développé ses qualités natives. Le relief puissant des caractères de Kleist doit être en partie attribué à l'influence du tragique anglais. Ajoutons que le style de Kleist se ressent de l'étude prolongée qu'il fit de ses œuvres.

Notre auteur venait de donner, dans ses *Schroffenstein*, une imitation de Shakspeare, quand il s'aperçut que la littérature avait marché dans la dernière dizaine du siècle, et que Shakspeare n'était plus le seul modèle qu'on se proposât d'imiter. Gœthe d'abord, puis Schiller à la suite de Gœthe, puis tous ceux qui subissaient l'influence de Weimar, cherchaient à rendre leurs œuvres plus humaines en imitant la beauté calme des productions antiques. Kleist voulut lui aussi s'essayer dans cet art nouveau, et rêva d'enlever, en fondant le moderne et l'antique dans une création de génie, la couronne qui ceignait le front de Gœthe. Il n'y réussit pas, et son *Robert Guiscard* demeura inachevé. La tendance hellénique se manifesta encore une fois dans le choix du sujet grec de *Penthésilée*. Mais si cette œuvre fut menée à bonne fin, c'est que l'auteur, en dépit du sujet et de certaines particularités du style, revint, dans cette œuvre même, aux caractères shakspeariens qui répondaient à sa nature. Kleist a échoué dans sa tentative de suivre Gœthe sur le terrain hellénique parce que, contrairement à Gœthe, qui comprenait et embrassait tout dans son vaste génie, Kleist ne pouvait pas sortir de lui-même, se plier à des exigences en désaccord avec sa nature. La beauté artistique se compose de deux éléments, l'harmonie et la vie. De ces deux éléments, les Grecs se sont surtout attachés au premier, les Germains au second. Gœthe seul a pu, pendant un certain temps, élever la littérature de son pays au-dessus des tendances de sa race. Kleist n'était pas de taille à le faire. Il mettait trop de sa propre passion dans ses personnages pour qu'il pût leur donner dans ses œuvres l'attitude calme et digne des statues antiques. De là vient qu'il échoua dans son *Robert Guiscard* et renonça complètement à l'hellénisme après *Penthésilée*.

C'est la même raison qui l'éloigna de l'imitation de la littérature classique française, condamnée en Allemagne depuis Lessing, mais à laquelle Gœthe revenait en partie. Kleist connaissait bien la langue française ; nous avons signalé dans ses œuvres des imitations de Racine. Il traduisit l'*Amphitryon* de Molière. Mais quelle différence entre le texte et la traduction ! Ce n'est pas Alcmène qui était germanisée, ainsi que le dit M. Brahm ; c'était l'œuvre elle-même. L'Allemand s'attendrissait là où le Français s'était contenté de rire. Quant à Racine, qu'il connaissait pourtant, Kleist ne s'en inspira pas. Comment celui qui ne pouvait pas s'accommoder de la dignité des Grecs aurait-il pu se plier à l'étiquette française ?

En revanche, dans cette âme sombre de douteur, les romantiques avec leur mysticisme trouvèrent un terrain tout préparé, d'autant plus que Kleist appartenait, par ses origines littéraires, à la période de *Sturm-und-Drang*, laquelle contenait en germe le romantisme, ainsi que le fait observer W. Scherer. Car secouer le joug de la littérature française, issue de la littérature antique, remonter à Shakspeare et au Moyen-Age, c'était admettre implicitement tout ce qui constituait l'époque antérieure à la renaissance : art gothique, féodalité batailleuse, catholicisme, mysticisme, puissances et pouvoirs occultes, etc. La tendance hellénique de Gœthe ne fut qu'un arrêt dans ce mouvement qui reportait les esprits vers l'époque nébuleuse de la Sainte Vehme, des miracles et des fées ; et ce mouvement reprit bientôt avec une telle force que Gœthe lui-même fut en partie entraîné par le courant. Or, Kleist connut beaucoup de romantiques, Tieck d'abord, puis Adam Müller, Arnim, Brentano, Fouqué, avec lesquels il eut des relations plus directes par la rédaction du *Phœbus* et des *Abendblätter*. Quoi d'étonnant qu'il ait adopté des tendances littéraires qui répondaient si bien à l'état maladif de son âme ? Avant Zacharias Werner, il avait créé la *Schicksalstragödie*. Dès *Catherine d'Heilbronn*, il peut être compté dans le camp romantique. Après la fatalité, le merveilleux, le mystérieux font leur apparition dans ses œuvres. Intervention divine, somnambulisme, sorcières, mysticisme, catholicisme sont des ressorts qui lui deviennent familiers, comme aux autres

romantiques, surtout à ceux de la seconde génération, et qui pénètrent ses créations, ses nouvelles surtout, même la tragédie qui doit passer pour son chef-d'œuvre, *Le Prince de Hombourg*.

Aussi est-ce à l'école romantique que Kleist est rattaché par les littératures, et, à vrai dire, il y est à sa place, à condition qu'on lui accorde une place d'honneur. Car il se distingua des autres par un plus grand souci de la forme, par l'art de concevoir et de disposer un tout. Evidemment supérieur à Zacharias Werner comme auteur dramatique, il l'emporte sur les nouvellistes de l'école par l'allure saisissante de ses récits (1). C'est que, doué de qualités dramatiques qui se manifestent dans la manière même dont il conte, il avait reçu du ciel une étincelle du puissant génie de son maître Shakspeare.

Et cependant, malgré la renommée dont les romantiques jouirent pendant assez longtemps, les œuvres de Kleist ne furent ni goûtées, ni comprises de ses contemporains. De nos jours, on lui élève un piédestal en Allemagne ; l'admiration qu'il excite aujourd'hui nous paraît plus justifiée que le dédain qu'il inspirait alors. Kleist était doué d'une imagination puissante et d'un esprit vigoureux. Ses créations s'imposent par leur force, et nul ne peut se soustraire à l'effet qu'elles produisent. Ce qu'il eût fallu à Kleist, c'est de vivre dans une autre époque, dans une autre situation de fortune ; il aurait fallu aussi qu'il ne présumât point de ses forces. A défaut de ces circonstances, il lui aurait fallu une âme aussi haute qu'il l'avait puissante, afin qu'il pût dominer et le monde, et lui-même, et ses œuvres. Les grands génies se sont tenus au-dessus de leurs productions ; et, tout en y versant les trésors de leur esprit et de leur âme, ont su rester supérieurs à leurs personnages et planer pour ainsi dire sur l'ensemble. Kleist ne fait qu'un avec ses œuvres, où il a mis tous ses sentiments et même ses rêves, qu'il a pénétrées de sa mélancolie ou de son pessimisme. C'est pour cela qu'elles sont si vivantes ; mais c'est pour cela aussi qu'elles sont troublées comme

---

(1) Kleist, a dit M. Hettner (*Die romantische Schule*, p. 181), est le seul vrai poète des romantiques.

lui. Le calme a manqué à sa vie ; la sérénité manque à ses œuvres. Esprit lumineux, mais cœur agité et sombre, il a entrevu la terre promise avec *Le Prince de Hombourg* ; il n'a pu y poser le pied. Doué de qualités supérieures, il a rêvé de conquérir la première place. Cette première place, il ne l'a obtenue que parmi les génies de second ordre.

FIN

# TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

## LA VIE

DEUXIÈME PARTIE

## LES ŒUVRES



Marseille. — Imprimerie Barlatier et Barthelet, rue Venture, 19.

